

EL GRADIENTE PÚBLICO-PRIVADO EN EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO CONTEMPORÁNEO

Reflexiones sobre su interpretación a través de la práctica profesional

TESIS DOCTORAL

EL GRADIENTE PÚBLICO-PRIVADO EN EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO CONTEMPORÁNEO

Reflexiones sobre su interpretación a través de la práctica profesional

DOCTORANDO

SALVADOR CEJUDO RAMOS

DIRECTORES

ESTHER MAYORAL CAMPA

doctor arquitecto

FRANCISCO J. MONTERO FERNÁNDEZ

doctor arquitecto



Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Universidad de Sevilla

I MAYO 2017

Dedicado a mi mujer, Conchita
a mis hijos, José M^a e Isabel
y a mis padres

Agradecimientos

La realización de esta tesis doctoral constituye para mí una deuda de gratitud hacia todos aquellos que, de algún modo, han colaborado en hacerla realidad. Ocupan un lugar especial entre ellos mi mujer, Conchita, y mis hijos, José María e Isabel, cuyo cariño y apoyo constante a lo largo de esta tarea han sido mi mayor acicate para llevarla a buen puerto. Estas páginas acumulan muchas ausencias que ahora espero compensar.

A mis padres, José María y Pilar, les debo todo lo que soy; su ejemplo de generosidad inagotable, rectitud y capacidad de sacrificio es referente fundamental en mi vida.

Mi expreso agradecimiento va también dirigido a los directores de esta tesis, los profesores Esther Mayoral Campa y Francisco Javier Montero Fernández, por su interés, esfuerzo y dedicación en la supervisión del trabajo. Sus acertados consejos han supuesto la mejor guía para no perderme en el intento.

A Juan Luis Trillo de Leyva, por su confianza, así como por despertar en mí el interés hacia este tema y mostrarme el inicio del camino.

A mis compañeros del Departamento de Proyectos Arquitectónicos, que me han permitido disfrutar de una licencia septenal en la que se han podido completar aspectos de la investigación; a Jorge Fiori,

director de la Architectural Association Graduate School, y a Leyre Asensio y David Mah, profesores en la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard, por sus amables invitaciones a realizar en este periodo sendas estancias de investigación en sus respectivas instituciones, que han resultado de enorme interés y ayuda para el desarrollo de ciertas partes de este trabajo.

A Ángel Santos Freyta, por su colaboración en la edición del documento, especialmente en el tratamiento de los elementos gráficos, tareas en las que contribuyó Elena López. También a Rocío García-Carranza y Elena Leal, por su ayuda con la corrección del texto.

A M Carmen Martínez-Quesada, compañera en las tareas docentes; a los integrantes del grupo de investigación Transhumancias y a su director, Rafael Herrera, por su acogida y la oportunidad de participar en una experiencia ilusionante como el proyecto Aura, donde se ensayan algunas de las estrategias aquí recogidas.

Gradiente: 1. m. Fís. Razón entre la variación del valor de una magnitud en dos puntos próximos y la distancia que los separa.

Recuerdo un zaguán que fue escenario de juegos en mi niñez. Un espacio vacío encajado entre las dos grandes puertas que, una tras otra, franqueaban el paso al interior de la casa. La ausencia de cualquier obstáculo lo convertía en adecuado campo de acción, especialmente por su capacidad para extenderse a conveniencia con solo rebasar el umbral de piedra que lo separaba de la acera y que frecuentemente nos servía de improvisado asiento, la espalda apoyada en el quicio de la entrada, con un pie dentro y otro fuera, en paralelo al transitar de los viandantes. En las tardes de verano se invertía el sentido de esta extensión, y el zaguán se sumaba al ámbito interior a través del postigo abierto en el portón. Una rendija entre las hojas de la puerta de la calle permitía la ventilación cruzada con el patio y el corral al fondo, atemperando el ambiente en el corredor que atravesaba la casa en toda su profundidad, lo que permitía sobrellevar mejor el fuerte calor de la campiña sevillana a la hora de la siesta. A la caída de la tarde la ciudad recuperaba la vida que el mediodía parecía haber arrasado, las casas abrían sus puertas, los toldos de sus patios se descorrían, permitiendo que el espacio de la calle incorporara un nuevo paisaje, latente tras las fachadas, de patios repletos de macetas y fondos de verdor exuberante. Protagonistas de la representación, unas figuras sentadas compartían charla en algún punto de este escenario divisado en profundidad, solo interrumpida para saludar a algún conocido que pasara por la puerta. El paseante podía así adivinar, a lo largo de su recorrido y más allá de la visión efectiva, cualidades materiales y espaciales de los sucesivos interiores, generando otra visión que la mente construía, en parte con los fragmentos atisbados, en parte con su propio imaginario, adentrándose a hurtadillas en el mundo privado del habitante. La cotidianeidad y su contenedor espacial se fundían conformando una realidad única de múltiples facetas, dando sentido al paisaje de la ciudad.

| | |
|--|------------|
| 1.0. INTRODUCCIÓN | 19 |
| · La transición espacial como pretexto | |
| · Metodología | |
| · Estructura | |
| 2.0. LA MATERIA EN EL GRADIENTE PÚBLICO – PRIVADO: LA FACHADA | 57 |
| · Antecedentes | |
| · Los orígenes de la tectónica como motor de creación. La razón frente a la tradición | |
| · Los cuatro elementos. Semper y la tectónica de la envolvente | |
| · Adolf Loos: El interior tras la máscara | |
| · La envolvente de la esfera privada. La intimidad | |
| · El gradiente de la privacidad en el Raumplan | |
| · Le Corbusier. La fachada libre frente a la planta libre | |
| · La envolvente indiscreta. La mirada | |
| · El muro habitado en la arquitectura de Louis I. Kahn | |
| · Materia y sensación. Carlo Scarpa: la verdad en el detalle | |
| · <i>Verum Ipsum Factum</i> . La fabricación como itinerario creativo | |
| · La envolvente de la morada eterna: el complejo funerario Brion | |
| · Conclusiones | |
| 3.0. EL NEGATIVO COMO MATERIA DE PROYECTO | 127 |
| · El vacío en positivo. El molde subordinado | |
| 3.1. El vacío doméstico en la Sevilla histórica | |
| · La tradición en la ciudad del negativo. Paseando por Sevilla sobre el plano de Roma | |
| · El soporte físico (I). La presencia de la ciudad islámica | |
| · El soporte físico (II). La ciudad renacentista | |
| · El vacío y su configuración. Variantes | |
| · Los casos de estudio. Sevilla: Palacio y convento como paradigmas | |
| · Variables del vacío en la configuración del gradiente público-privado. Identificación y análisis | |
| 3.2. Estrategias de manipulación del negativo en la modernidad | |
| · La poética de la ausencia en el ricetto laurenziano y su proyección en las vanguardias del s. XX | |

- Mies van der Rohe: La ausencia protectora
- La democratización doméstica en la expansión suburbana. The case study house programme
- El vacío mecánico. Las tecnologías en la configuración del espacio
- El vacío en el diagrama funcional: Rem Koolhaas - OMA
- Conclusiones

4.0. EL INDIVIDUO FRENTE AL GRUPO. LA COLECTIVIDAD COMO HÁBITAT. 273

- Individuo y colectividad. Escalas de lo privado
- El espacio privado cotidiano. La casa en la construcción del sujeto
- 1. Unité d'Habitation de Marsella. Le Corbusier y la universalidad en la negación del individuo
- 2. El Orfanato de Amsterdam. Aldo van Eyck y la disciplina configurativa. El niño, la ciudad y el artista
- 3. Residencia de estudiantes en Weesperstraat, Amsterdam (1959-1966): Herman Hertzberger y lo colectivo como estructura
- 4. Golden Lane: entre la utopía publicada (A+P Smithson) y la realidad construida (Chamberlin, Powell and Bon)
- Conclusiones

5.0. LA PRÁCTICA PROFESIONAL (INVESTIGAR CON ARQUITECTURA) 423

- El proyecto como herramienta para la investigación
- España al sur. Tradición frente innovación
- El monasterio de San Pedro como injerto en el tejido urbano
- La casa Zaguán. El vacío como expresión de lujo
- La iglesia de la Ascensión del Señor. El edificio como generador de comunidad
- Kuwait. La riqueza como coartada
- Green Core. El vacío como articulador de lo colectivo
- Wafra Living. La escala de lo colectivo

6.0. CONCLUSIONES 535

7.0. BIBLIOGRAFÍA 555



Spatial transition as a pretext

The scenery of a city is determined by the way the elements it's composed of relate to each other. The urban reality, consubstantial to man, has its origin in the attempts made to control the external environment and therefore satisfy the need to inhabit the world in favourable conditions. The extension of these attempts of control beyond man's immediate surroundings results the development of population centres, a complex reality in which two complementary realities converge, the public and private spheres. The primary elements that Rossi refers to in the opening quote, the joint structural elements (streets, squares ...), configure the collective strata of the urban pattern, as a backbone whereby the individual habitation cells are integrated into this set. This integration requires an architectural support that facilitates an exchange between the roles of the inhabitant and the visitor, an intermediate area that welcomes the transition between one reality and another :

A houselike city and a citylike house should, I think, be thought of as a configuration of intermediary places clearly defined. This does not imply continual transition or endless postponement with respect to place and occasion. On the contrary, it implies a break away from the contemporary concept (call it sickness) of spatial continuity and the tendency to erase every articulation between spaces, i.e. between outside and inside, between one space and another. Instead I suggest

On previous pages:

[1.001]: Woman sitting at her house doorstep in Guijo de Galisteo (Cáceres). Around 1950's . (Detail) Unknown artist. In Pozo, Jesús. *Aquella España nuestra*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2013.

[1.002]: Pieter de Hooch. *A boy bringing bread*, 1663. The Wallace Collection, London.

La transición espacial como pretexto



[1.002]

Página anterior:

[1.001]: **Mujer sentada a la puerta de su casa en Guijo de Galisteo (Cáceres). Años 50. (Detalle)**
Autor desconocido. En Pozo, Jesús. *Aquella España nuestra*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2013.

[1.002]: **Pieter de Hooch: *Muchacho trayendo el pan*, 1663.** The Wallace Collection, Londres.

El paisaje de la ciudad está determinado por la forma en que los elementos que la componen se relacionan entre sí. El hecho urbano, consustancial al hombre, tiene su origen en los intentos que éste realiza por controlar el ambiente externo y satisfacer así su necesidad de habitar el mundo en unas condiciones que le sean propicias. La extensión de estas tentativas de control más allá de su entorno inmediato provoca el desarrollo de los núcleos de población, una realidad compleja en la que terminan por convergen dos realidades complementarias, las esferas de lo público y lo privado. Los elementos primarios a que se refiere Rossi en la cita introductoria, estructuradores del conjunto (calles, plazas...), configuran el estrato colectivo de la trama urbana, a modo de esqueleto vertebrador mediante el cual las células individuales de habitación se integran en el conjunto. Esta integración precisa de un soporte arquitectónico donde se produzca el intercambio entre los papeles del habitante y el paseante, un ámbito intermedio que acoja la transición entre una realidad y otra:

La "ciudad como casa" y la "casa como ciudad" deberían, entiendo, ser pensadas como una configuración de espacios de intermediación claramente definidos. Esto no implica una transición continuada o el eterno aplazamiento respecto de lugar y ocasión. Por el contrario, implica una ruptura con el concepto contemporáneo (llamémosle anomalía) de la continuidad espacial y la tendencia a borrar cualquier articulación entre espacios, como por ejemplo, entre exterior

articulation of transition by means of defined in-between places which induce simultaneous awareness of what is significant on either side. An in-between place in this sense provides the common ground where conflicting polarities can again become twin phenomena. For thirty years architecture (not to mention urbanism) has been providing outside for man even inside (aggravating the conflict by attempting to eliminate essential difference). Architecture (sic urbanism) implies the creation of "interior" both outside and inside, for "exterior" is that which precedes man-made environment; that which is counteracted by it; that which is persuaded to become commensurate by being interiorized. (Van Eyck, 1962: 63)

This is how the construction of the privacy gradient from the public exterior to the private interior takes place, a transitory experience that needs emphasis in a world where the digital revolution nurtures impersonal and delocalized communication, while causing a gradual isolation of people in relation to their physical environment. The understanding of this form of "negotiation" between a group and an individual that each society has had, with their own cultural determinants, throughout history, has an influence on the conformation not only of public spaces but also its projection on the inside of homes.¹

Rossi points out the recent absence of this subject from the key issues that have occupied the theoretical debate of this subject area. Hence the space of exchange between public and private has not enjoyed the importance it deserves despite its undeniable influence on urban scenery. Although individual houses have existed since antiquity, the concept of private home as a protective environment for family life develops differently depending on the geographic and cultural environments taken into consideration (Riley, 1999: 9-11). In Europe and, in general terms, in the Western world, the development of the universe of privacy has been associated with the middle class since

1. An example of this is the change in the perception of the urban landscape in the historic center of a city like Seville, where an extensive use of the electronic door entry system permanently closes the main door of a large amount of its houses. This gives to those passing by a distorted urban experience, taking away fundamental aspects of it: the vestibule that opens out to the street, the glimpse towards the courtyards, orchards lent to the barren street and origin of a halo of soothing freshness, the welcoming shadows during the day, the collection light in the early evening. Whilst the landscape of the historic center impoverishes, the fabric of expansion follows guidelines derived from the structuring positivism of the modern movement, with the accent placed on functionality, in most cases without any articulating strategies that seek a better integration between city and housing, community and individual.



[1.003]

[1.003-004]: View of no. 4, Guzmán el Bueno street, in Seville. Images show the contrast between the narrow general section of the street and the spatial dilatation that is provided by the carriage courtyard and the transparency with the main courtyard beyond the gate. Collantes de Terán, Gómez: *Arquitectura Civil Sevillana*, 1976. p.202.

e interior, entre un espacio y otro. En su lugar sugiero la articulación de la transición por medio de espacios intermedios definidos que inducen simultáneamente la conciencia de lo que es significativo a cada lado. En este sentido, un espacio intermedio proporciona el punto de encuentro donde polaridades enfrentadas pueden volver a ser fenómenos parejos. Durante treinta años la arquitectura (por no mencionar al urbanismo), ha estado proporcionando exteriores al hombre, incluso en el interior (aggravando el conflicto al intentar eliminar la diferencia esencial). La arquitectura (léase urbanismo) implica la creación de "interior" tanto fuera como dentro, puesto que "exterior" es algo previo al entorno hecho por el hombre, contrapunto de este; es aquello que se torna abarcable mediante su interiorización. (Van Eyck, 1962 : 63)

Así tiene lugar la construcción del gradiente de la privacidad desde el exterior público al interior privado, experiencia de tránsito que precisa de una puesta en valor en un mundo en el que la revolución digital fomenta la comunicación impersonal y deslocalizada, mientras provoca a su vez un paulatino aislamiento del sujeto en relación al entorno físico. El entendimiento de esta forma de "negociación" entre el grupo y el individuo que ha tenido cada sociedad, con sus condicionantes culturales propios, a lo largo de la historia, influye en la conformación no sólo del espacio público sino también su proyección en el interior doméstico.¹

Rossi señala la ausencia de este tema entre las cuestiones clave que han ocupado el debate teórico de la disciplina hasta épocas relativamente recientes. De ahí que el espacio de intercambio entre lo público y lo privado no haya gozado de la importancia que merece en virtud de su innegable influencia sobre la conformación del paisaje urbano. Aun cuando, los domicilios individuales han existido desde la antigüedad, la noción de la *casa privada* como ámbito protector de la vida familiar,



[1.004]

[1.003-004]: Vista de la calle Guzmán el Bueno, en Sevilla, a la altura del número 4, donde puede comprobarse la estrechez de la sección de la calle en contraste con la dilatación visual que supone la transparencia con apeadero y patio. Collantes de Terán, Gómez: *Arquitectura Civil Sevillana*, 1976. p.202.

1. Sirva como ejemplo de esta afirmación el cambio sufrido en la percepción del paisaje urbano en el casco histórico de una ciudad como Sevilla, donde un uso extensivo del portero electrónico provoca el cierre permanente de la puerta principal de una gran parte de sus casas. Se llega así a ofrecer al paseante una experiencia urbana distorsionada, hurtándole aspectos fundamentales de la misma: el zaguán en que la calle dilata, la visual pautada hacia los patios, vergeles prestado a la calle estéril y origen de un halo de frescor atemperante, las sombras de bienvenida en el día, la luz de recogida en la noche temprana. Mientras el paisaje del casco histórico se empobrece, el tejido de ensanche sigue unas pautas derivadas del positivismo vertebrador del Movimiento Moderno, con el acento puesto en la funcionalidad, sin que en la mayoría de los casos se hayan articulado estrategias que persigan una mejor integración entre ciudad y vivienda, colectividad e individuo.

the nineteenth century, and only reaches its full meaning when work spaces were separated from family living spaces. This began in the era of the Enlightenment, when the person starts occupying the central position in philosophical thinking:

The house, the residence, is the only rampart against the dread of nothingness, darkness, and the obscurity of the past. Its walls contain all that mankind has patiently amassed over hundreds of centuries. It opposes escape, loss, and absence by erecting an internal order, a civility, a passion of its own. Its liberty flourishes where there is stability and finitude, not openness and infinity. To be at home is to recognize life's slow pace and the pleasures of sedentary meditation [...] Man's identity is thus residential, and that is why the revolutionary, who has neither hearth nor home, hence neither faith nor law, epitomizes the anguish of errancy [...] The man without a home is a potential criminal. (Kant, I., in Perrot & Goldhammer, 1990:342)

However, there are other cultural and religious areas where the protection of family privacy occupies the main position in the organization of daily life, such as in the Islamic world. In a creed with a strong individualistic character and with the civil sphere gravitating around the commandments in the Koran, there is no requirement for the urban individual to generate spatial structures of collective exchange beyond the mosque and the market, therefore the development of domestic spaces takes on an introspective emphasis. This fact has been a constant in the history of places where Islam has occupied a core influence during some of its most distinguishable historical periods of cultural development, as is the case of Spain, especially in the South. The protection of this interior from the informality of a disorderly urban exterior forces the establishment of certain transition strategies whose spatial manifestation is the origin of some of the most interesting features of historical southern spanish architecture. The persistence of these features in the collective memory of society and its assimilation into the compositional syntax of the following historical stages will result in a complex variety of resources that gives the privacy gradient a spatial richness that is of great interest for this research.²

2. This, which happens in places like Spain or Morocco, has not been preserved in certain countries of uninterrupted Islamic tradition. In the process of this research, parallel to a career that has been going on for twenty years, other places have become evident, such as Kuwait, where the loss of heritage has deprived

[1.005]: Unknown photographer: Old postcard with an image of a street in the so-called moorish quartier in Tetouan, Morocco, at the period when it was a Spanish protectorate. 1912-1952

se desarrolla de forma distinta dependiendo del entorno geográfico y cultural que se considere (Riley, 1999: 9-11). En Europa y, en general, el mundo occidental, el desarrollo del universo de la privacidad se ha venido asociando desde el s. XIX con el estrato burgués, y sólo alcanza su plena significación cuando se logra la separación del espacio del trabajo con el espacio de la vida de la familia. Esto venía sustanciándose desde la ilustración, cuando el sujeto empieza a ocupar una posición central en el pensamiento filosófico:

La casa, el domicilio, es el único bastión frente al horror de la nada, la noche y los oscuros orígenes; encierra entre sus muros todo lo que la humanidad ha ido acumulando pacientemente por los siglos de los siglos; se opone a la evasión, a la pérdida, a la ausencia, ya que organiza su propio orden interno, su sociabilidad y su pasión. Su libertad se despliega en lo estable, lo cerrado y no en lo abierto ni lo indefinido. Estar en casa es lo mismo que reconocer la lentitud de la vida y el placer de la meditación inmóvil [...] La identidad del hombre es por lo tanto domiciliaria, y esa es la razón de que el revolucionario, el que carece de hogar y morada, y que tampoco tiene, por lo tanto, ni fe ni ley, condense en sí mismo toda la angustia de la errabundez [...] El hombre de ninguna parte es un criminal en potencia. (Kant, I., en Perrot & Goldhammer, 1990:342)



[1.005]

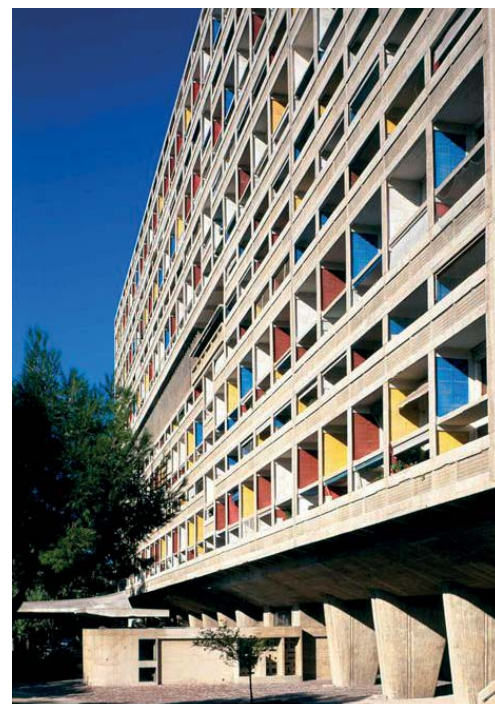
[1.005]: Autor desconocido: Antigua postal de una calle del llamado barrio moro de Tetuán, en la época del protectorado español. 1912-1952

No obstante, existen otros ámbitos culturales y religiosos donde la protección de la intimidad familiar ocupa una posición primordial en la organización de la vida cotidiana, como ocurre en el mundo islámico. En un credo de marcado carácter individualista y con la esfera civil gravitando en torno a los preceptos emanados del Corán, no existe en el sujeto urbano la necesidad de generar estructuras espaciales de intercambio colectivo más allá de la mezquita y el mercado, por lo que el desarrollo del espacio doméstico tiene lugar de forma introspectiva. Este hecho ha sido una constante en la historia de aquellos lugares donde el islam ha constituido el núcleo argumental de alguna de sus etapas históricas más reconocibles, como es el caso de España, especialmente en el Sur. La protección de dicho interior con respecto a la informalidad de un exterior urbano sin ordenar obliga al establecimiento de ciertas estrategias de transición cuya materialización espacial está en el origen de algunos de los rasgos más interesantes de la arquitectura histórica meridional española. La permanencia de estos rasgos en la memoria colectiva de la sociedad y su

In the great revolution experienced by architecture at the beginning of the twentieth century, the issue of the relations between public and private spheres that converge with the individual went quite unnoticed for many of the great names that formed the front line. These avant-garde movements were nothing but the deferred crystallization of reformulations that in the philosophy and thinking of the nineteenth century were carried out by European theorists and that, amongst other consequences, would lead to the adoption of positivist principles that would instill a radical functionalism in the vanguard movements. The masses of the population attracted to the city as workforce to nourish the great manufacturing complexes that arose during the Industrial Revolution, as well as the devastation caused by the First World War resulted in the need of a huge amount of houses throughout Europe. Motivated by economic considerations, the need to cut costs promoted the use of mass production techniques in housing construction, which was already considered as a mere consumer good (Le Corbusier, 1923: XXXII). The CIAM II (International Congress of Modern Architecture), held in 1929, adopts the title of *Das Existenzminimum* (The Existential Minimum) and its tasks were focused on searching for a type of urban housing that provided the necessary comfort within dimensional and economical parameters set to the maximum, in response to the crisis situation. This *modus operandi*, with the prevalence of the Corbusierian machine à habiter, will remain in the Europe of the twentieth century as the main strategy for housing production, especially after the Second World War. This model penalizes the intermediate spaces of relationship between the individual and the community, reducing them to the minimum expression and confining them in watertight areas linked with planned leisure, unrelated to the day to day coexistence between neighbours. Therefore, there is no clear intention to integrate such spaces into everyday life, as a means to favour the relationship of the individual with the environment.

After the first half of the twentieth century a new generation of young architects born around the First World War take over from the great masters of the first vanguards, to articulate a discourse regarding the construction of a city closer to the people that inhabit it. The role of Team X stands out, a sort of heterogeneous team composed of young different nationality architects with a common interest in overcoming

current generations of consistent references of the traditional way of life .



[1.006]



[1.007]

[1.006-007]: Le Corbusier. *Unité d'Habitation*, Marseille. 1949-1952. View of the facade and the terrace at the top of the building, aimed for residents' leisure activities. *Fondation Le Corbusier*.

asimilación a la sintaxis compositiva de las etapas históricas siguientes provocarán como resultado una compleja variedad de recursos que dotarán al gradiente de privacidad de una riqueza espacial que resulta de sumo interés para esta investigación.²

En la gran revolución que experimentó la arquitectura a principios del s. XX, la cuestión de la relación entre los ámbitos público y privado que convergen en el sujeto pasó en gran medida desapercibida para muchos de los grandes nombres que conformaron la primera línea del frente. Estos movimientos de vanguardia no eran sino la cristalización diferida de las reformulaciones que en la filosofía y el pensamiento del s. XIX fueron llevadas a cabo por los teóricos europeos y que, entre otras consecuencias, conllevaría la adopción de principios positivistas que insuflarían en los movimientos de vanguardia un funcionalismo radical. Las masas de población atraídas a la ciudad como mano de obra para alimentar los grandes complejos fabriles surgidos de la Revolución Industrial, así como la devastación ocasionada por la 1ª Guerra Mundial generarán la necesidad de una ingente cantidad de viviendas en toda Europa. En una coyuntura económica difícil, la necesidad de ajustar costes promovería la utilización de las técnicas propias de la producción en serie en la construcción de viviendas, considerada ya esta como mero bien de consumo (Le Corbusier, 1923:XXXII). El CIAM II (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna), celebrado en 1929, toma el título de *Das Existenzminimum* (*El Mínimo Existencial*) y sus trabajos se enfocarían en la búsqueda de un tipo de vivienda urbana que proporcionara el confort necesario dentro de unos parámetros dimensionales y económicos ajustados al máximo, acordes a la situación de crisis. Esta forma de operar, con la *machine à habiter* corbuseriana al frente, permanecerá en la Europa del s. XX como principal estrategia de producción de la vivienda, especialmente tras la II Guerra Mundial. Este modelo penaliza los espacios intermedios de relación entre el individuo y la colectividad, reduciéndolos a la mínima expresión y confinándolos en ámbitos estancos que se asocian con el ocio programado, ajeno a la convivencia del día a día entre vecinos. No hay por tanto, una intención clara

[1.006-007]: Le Corbusier. Unidad de habitación de Marsella. 1949 - 1952. Vista de la fachada y la cubierta que remata el edificio, destinada a las actividades de ocio de los residentes. *Fondation Le Corbusier*.

2. Esto, que así ocurre en lugares como España o Marruecos, no se ha conservado en ciertos países de tradición islámica ininterrumpida. En el proceso de esta investigación, paralela a una trayectoria profesional que dura ya veinte años, se ha podido constatar otros lugares, como Kuwait, en los que la pérdida patrimonial ha privado a las generaciones actuales de unas referencias consistentes acerca del modo de vida tradicional.

the functionalist policies of the Modern Movement. Forming part of the ranks were people of the stature of Aldo van Eyck, Peter and Alison Smithson, Herman Hertzberger, Jaap Bakema, Josh Candilis and many others, including the spaniard Jose Antonio Coderch, through whose work many of the standards of this group in Spain are materialised: against the positivism of the avant-gardes, the importance of phenomenological tendencies is promoted, where historical tradition, intermediate spaces of relation, *configurative discipline*³, time as value are important ... In short, this entails a valuation of human dimension in the construction of the city and its architecture.

The works of this new batch of architects provides a different approach when confronting the strategies for integrating the individual in the community and their relationship with the environment. This initiates a parallel stream to the "classic" Modern Movement which, amongst other things, takes up the tradition as a reference and advocates the role of individual architecture as a generator of the city, incorporating into the creative process all the possible scales involved in itself.

However, the strength with which the functionalist strategies of the Modern Movement had set within the urbanists and politicians of the time would lead to their widespread adoption in the urban plans of the western cities during most of the twentieth century. The prevalence of these principles necessarily implies a denial of the patrimonial reality as a good to protect. The destruction of an important part of the patrimonial web takes place in many cities throughout the whole world. Seville, which has the largest historical center of Europe, is not an exception. Its School of Architecture, founded in 1960, and a large number of its professors, mainly from the Project Department⁴, played an essential role in raising awareness towards the protection of historical architecture, both patrimonial and popular, and therefore, its integral elements that contributed to the weaving of the fabric

3. The *configurative discipline* constitutes the synthesis of the work carried out by Aldo van Eyck (1918-1999) both in its theoretical and professional aspects. In a historical moment in which the great numbers characterized the creation of new urban fabrics, with the generalized phenomenon in Europe of the accelerated expansion of the city, Van Eyck proposes the valorization of all the scales that take part in the creation of the fabric, in comparison to the great plans drawn on the *tabula rasa principle*. (Van Eyck, 1962: 161-183)

4. It is necessary here to mention those whom from their position of teachers contributed to the formation of successive generations of architects instilling, as far as possible, professional commitment with the intrinsic value of the historic city. Amongst others, this work was developed, since the beginning of the 70s, by names such as Antonio Barrionuevo, Francisco Torres, Guillermo Vázquez Consuegra, Fernando Villanueva, Manuel Trillo de Leyva, Juan Luis Trillo de Leyva, Gonzalo Díaz Recasens, Víctor Pérez Escolano, etc.

**[1.008]: Entrance of a house in Djenné, Mali 1961.
Photography by Francesco Bandarin, UNESCO.**

de integración de dichos espacios en la cotidianeidad, de modo que favorezca la relación del individuo con su entorno.

Pasada la primera mitad del s. XX una nueva generación de jóvenes arquitectos nacidos en torno a la 1ª Guerra Mundial tomará el relevo de los grandes maestros de las primeras vanguardias, para articular un discurso en torno a la construcción de la ciudad más cercano al sujeto que la habita. Destaca el papel del Team X, una suerte de equipo heterogéneo integrado por jóvenes arquitectos de diversas nacionalidades con un interés común en la superación de las políticas funcionalistas del Movimiento Moderno. En sus filas "militarían" figuras de la talla de Aldo van Eyck, Peter y Alison Smithson, Herman Hertzberger, Jaap Bakema, Josh Candilis y otros muchos, incluyendo al español José Antonio Coderch, a través de cuya obra se materializan en España muchos de los principios por este grupo: frente al positivismo de las vanguardias, se promueve la importancia de una tendencias fenomenológicas donde son importantes la tradición histórica, los espacios intermedios de relación, la *disciplina configurativa*³, el tiempo como valor... En definitiva, esto supone una puesta en valor de la dimensión humana en la construcción de la ciudad y su arquitectura.



[1.008]

**[1.008]: Entrada a una casa en Djenné, Mali 1961.
Fotografía: Francesco Bandarin, UNESCO.**

Las obras de esta nueva hornada de arquitectos aportará un enfoque diferente a la hora de afrontar las estrategias de integración del individuo en la colectividad y su relación con el entorno. Se inicia así una corriente paralela a la del Movimiento Moderno "clásico" que, entre otras cosas, retoma la tradición como referencia y aboga por el papel de la arquitectura individual como generadora de ciudad, incorporando al proceso creativo todas las posibles escalas involucradas en el mismo.

Sin embargo, la fuerza con que las estrategias funcionalistas del Movimiento Moderno habían prendido entre los urbanistas y políticos de la época provocaría la adopción generalizada de las mismas en los planes urbanísticos de las ciudades occidentales durante la mayor parte del s. XX. La prevalencia de dichos principios conlleva necesariamente una negación de la realidad patrimonial como bien a

3. La *disciplina configurativa* constituye la síntesis del trabajo realizado por Aldo van Eyck (1918-1999) tanto en su faceta teórica como en lo que a la práctica profesional se refiere. En un momento histórico en el que los grandes números caracterizaban la creación de nuevos tejidos urbanos, con el fenómeno generalizado en Europa de la expansión acelerada de la ciudad, Van Eyck propugna la puesta en valor de todas las escalas que intervienen en la creación del tejido, frente a los grandes planes trazados sobre el principio de *tabula rasa*. (Van Eyck, 1962: 161-183)



[1.009]

of the city. The issues related to the formalization of the spaces of transition always occupied a notable place amongst the interests of the teaching plan, which is why in part I derive this personal desire, clearly reflected in the development of my career and researches once I finished school as an architect.

In point of fact the practice of the profession has led me through paths in which I have been able to contrast the reality of today's Islamic culture, specifically in Kuwait, in the Persian Gulf, being able to see in situ how the unconscious abandonment of the built tradition and its mechanisms of protection of privacy have caused strong imbalances in the conformation of relationships between its inhabitants and the city. After the discovery of oil deposits in the mid twentieth century, there was a big change in the principles that ruled the construction of the city, as the government promoted the adoption of the principles of post-war North American urbanism, based on the extensive low density residential structure with the car as the main character. Nowadays, with an expanding economy and a native society educated mostly in countries of the developed West (USA, UK, Canada, etc.), an architecture that speaks twenty first century is demanded, but with social determinants rooted in the past. This results in the inability of the new generations to live in community, in a country where building

[1.009-010]: Images illustrating destruction of old structures and superimposition of new ones within the process of modernisation taken place in the old city of Kuwait, following the discovery of oil, along the second half of the 20th century. The Kuwait Oil Company.



[1.010]

proteger. Se produce entonces la destrucción de una parte importante del tejido patrimonial en muchas ciudades en el mundo entero. Sevilla, que cuenta con el casco histórico de mayor extensión de Europa, no es una excepción. Su Escuela de Arquitectura, fundada en 1960, y un buen número de sus profesores, principalmente del Departamento de Proyectos⁴, jugaron un papel fundamental en la toma de conciencia hacia la protección de la arquitectura histórica, tanto patrimonial como popular, y por ende, de aquellos elementos integrantes de la misma que contribuían a la conformación del tejido de la ciudad. Las cuestiones relativas a la formalización de los espacios de transición siempre ocupó un lugar señalado entre los intereses del plan docente, de ahí que en parte derive este afán personal, claramente reflejado en el desarrollo de mi trayectoria profesional e investigadora una vez abandoné la escuela como arquitecto.

Precisamente el desempeño de la profesión me ha llevado por senderos en los que he podido contrastar la realidad de la cultura islámica actual, concretamente en el estado de Kuwait, en el Golfo Pérsico,

[1.009-010]: Imágenes que muestran la destrucción del tejido original en el casco histórico de la ciudad de Kuwait y la superposición de nuevas estructuras, en el proceso de modernización de la ciudad que siguió al descubrimiento del petróleo, a lo largo de la segunda mitad del s. XX. The Kuwait Oil Company.

4. Es necesario aquí mencionar a aquellos que desde su posición de docentes contribuyeron a la formación de sucesivas generaciones de arquitectos inculcando en la medida de lo posible el compromiso profesional con el valor intrínseco de la ciudad histórica. Entre otros, esta labor fue desarrollada, desde principios de los años 70, por nombres como Antonio Barrionuevo, Francisco Torres, Guillermo Vázquez Consuegra, Fernando Villanueva, Manuel Trillo de Leyva, Juan Luis Trillo de Leyva, Gonzalo Díaz Recasens, Víctor Pérez Escolano, etc.

land is increasingly scarce and precious. It is therefore of great interest to have been able to be involved as an architect in the realization of projects and buildings which aim for providing feasible spaces for community life or facilitating the relationships between individual units of the room.

The first difficulty found by the architect in a foreign environment is curiously saved by recurring to what is closest to him: the references to the historical tradition in which he has been raised, educated and formed. In this way a strong nexus of union between two at first sight diametrically opposed environments, Spain and Kuwait, is created, and the strategies of action converge in a single line of coherent performance, as can be seen in the practical examples analyzed in the final chapter.

Methodology

This research aims to influence in the autonomy of architecture compared to other scientific disciplines within the field of investigation, through objectives, instruments and reflections of its own and, therefore, it also defends the full validity of the architectural project as a tool for the development of research activity. When projecting, the architect faces an analytical process in which intuition and knowledge converge, aimed at creating a constructed form that will reflect the consistency of the intellectual story that structures it, and which will have an identity given by the specific approach of its creator. As John Utzon's autobiographical drawing of 1957 illustrates, the restless architect, who is aware of the different aspects that must be sought in architectural creation (the learned tradition, the vernacular wisdom, the modern contributions), he manages to delineate his own trajectory in which all these aspects converge to create a conceptually solid and materially coherent work. The ability to analyze and synthesise make up a fundamental part of the dynamics, in other words, more in depth knowledge of the various facets that make up a particular plot or strategy, while identifying and assimilating the relationships and connections that vertebrate these strands, on which the ideation of architectural work are based. In short, it is a practice that requires the construction of its own framework of reference enriched by time,

pudiendo comprobar sobre el terreno cómo el abandono inconsciente de la tradición construida y sus mecanismos de protección de la privacidad han provocado fuertes desajustes en la conformación de las relaciones entre sus habitantes y la ciudad. Tras el descubrimiento de los yacimientos petrolíferos a mediados del s. XX, se produjo un profundo cambio en los principios que regían la construcción de la ciudad, ya que se promovió por parte del gobierno la adopción de los principios del urbanismo norteamericano de post-guerra, basado en el tejido residencial extensivo de baja densidad con el coche como protagonista principal. Hoy día, con una economía en expansión y una sociedad autóctona educada en su mayor parte en algún país del occidente desarrollado (EEUU, Reino Unido, Canadá, etc..) se demanda una arquitectura con lenguaje del siglo XXI pero con condicionantes sociales anclados en el pasado. El resultado es una incapacidad de las nuevas generaciones para la vida en comunidad, en un país en el que el suelo edificable es cada vez más escaso ypreciado. Por ello resulta de sumo interés haber podido involucrarme como arquitecto en la realización de propuestas y edificios entre cuyos fines destaca la provisión de espacios creíbles para la vida colectiva, o facilitar las relaciones entre unidades individuales de habitación.

La dificultad inicial que encuentra el arquitecto en un medio ajeno resulta curiosamente salvada mediante la recurrencia a lo más cercano a él: las referencias pertenecientes a la tradición histórica en la que se ha criado, educado y formado. De esta forma se genera un sólido nexo de unión entre dos entornos a priori diametralmente opuestos, España y Kuwait, y las estrategias de actuación convergen así en una única línea de actuación coherente, como podrá comprobarse en los ejemplos prácticos analizados en el capítulo final.

La metodología

La presente investigación pretende incidir en la autonomía de la arquitectura frente a otras disciplinas científicas dentro del campo de investigación, a través de objetivos, instrumentos y reflexiones que le son propios y, por tanto, defiende asimismo la plena validez del proyecto arquitectónico como herramienta para el desarrollo de la actividad investigadora. A la hora de proyectar, el arquitecto se enfrenta un

in a *continuous search*, as Alejandro de la Sota (De la Sota, 2002: 120) indicates, through the knowledge gathered and experience gained. To this we must add the incorporations that emerge from other fields such as art, literature, history, philosophy and in general all sciences and humanities, since architecture is partly the reflection of a global structure of society thinking at a specific moment in history. A broad cultural background thus facilitates the construction of a reference project framework that completes the disciplinary field.

Another positive aspect that contributes to reinforce the validity of the project process as a research tool is the development, by the architect, of the teaching activity within the area of the architectural project, since it promotes the need to "teach" through its constructions, of materializing the research process in the work of architecture as an example on which to base new advances in the discipline.⁵

The teaching structure conceived from the project as research material presupposes the prior recognition of the reference architecture values and the ability and judgment capacity to articulate them once again into a consistent formal system. Recognize the reference architecture to reassemble the elements that constitute it to assume both the materials and the formal criteria. (Ferrer, 2009: 42).

Nowadays, more and more authors that advocate the idea of the autonomy of discipline as self-regulating its own evolution, some of which, like Patrick Schumacher in his treaty *The Autopoiesis of Architecture* (Schumacher, 2011), they even defend the absolute separation of architecture as a field⁶ of action versus other disciplines. Therefore, it would not be possible to apply other criteria that do not

5. In this regard, Alejandro de la Sota expressed his skepticism about the rigid structure of teaching: *I believe more in the coexistence with who knows, than when he teaches. The instituted teaching does not seem so effective. Better when you look, find, live with the teacher.* (De la Sota, 2002)

6. The term "autopoiesis" arises for the first time in 1973, proposed by chilean biologists Humberto Maturana and Francisco Varela to define the self-maintenance chemistry of living cells: *An autopoietic machine is an organized machine (defined as a unit) like a network of processes of production (transformation and destruction) of components that: (i) through their interactions and transformations continuously regenerate and perform the network of processes (the relations) that have produced them, and (ii) constitute it (the machine) as a concrete unit in the space in which they (the components) exist specifying the topological domain of their realization as such of a network. (...) the space defined by an autopoietic system is self-contained and can not be described by the use of dimensions that define another space. However, when we refer to our interactions with a particular autopoietic system, we project this system into the space of our manipulations and we give a description of this projection.*

[]: Jorn Utzon. Autobiographic sketch. 1957



[1.011]

[1.011]: Jorn Utzon. Boceto autobiográfico. 1957

proceso analítico en el que confluyen la intuición y el conocimiento, encaminado a la creación de una forma construida que reflejará la consistencia del argumento intelectual que lo vertebrará, y que contará en definitiva con una identidad propia otorgada por el enfoque específico de su creador. Como ilustra el dibujo autobiográfico de John Utzon de 1957, el arquitecto inquieto, conocedor de los distintos aspectos que se deben concitar en la creación arquitectónica (la tradición culta, la sabiduría vernácula, las aportaciones de la modernidad), consigue trazar una trayectoria propia en la que convergen todas estas cuestiones para generar una obra conceptualmente sólida y materialmente coherente. Forman parte fundamental de la dinámica la capacidad de análisis y de síntesis, es decir, la profundización en el conocimiento de las diversas facetas que conforman un determinado argumento o estrategia, a la vez que se identifican y asimilan las relaciones y nexos de unión que vertebran dichos argumentos, sobre los que se basa la ideación de la obra arquitectónica. En definitiva, se trata de una práctica que precisa la construcción de un marco de referencia propio que el tiempo va enriqueciendo, en una *búsqueda constante*, como indica Alejandro de la Sota (De la Sota, 2002:120), mediante el conocimiento recabado y la experiencia adquirida. A esto es necesario añadir las incorporaciones que surgen de otros ámbitos como el arte, la literatura, la historia, la filosofía y en general todas las ciencias y humanidades, puesto que la arquitectura es en parte el reflejo de la estructura global de pensamiento de la sociedad en un determinado momento histórico. Un amplio bagaje cultural facilita, por tanto, la construcción de un marco proyectual de referencia que complete el ámbito disciplinar.

Otro aspecto positivo que contribuye a reforzar la validez del proceso del proyecto como herramienta investigadora es el desarrollo, por parte del arquitecto, de la actividad docente dentro del ámbito del proyecto arquitectónico, ya que promueve en él la necesidad de "enseñar" a través de aquello que construye, de materializar el proceso de investigación en la obra de arquitectura como ejemplo sobre el que poder basar nuevos avances en la disciplina.⁵

La estructura docente concebida a partir del proyecto como material de investigación supone el reconocimiento previo de

5. A este respecto, Alejandro de la Sota expresaba su escepticismo acerca de la estructura rígida de la enseñanza: *Creo más en la convivencia con quien sabe, que cuando éste enseña. La enseñanza instituida no parece tan eficaz. Mejor cuando uno busca, encuentra, convive con el maestro.* (De la Sota, 2002)



[1.012]

belong to architecture itself when it comes to establishing progress in the disciplinary field.

For all these reasons, it is appropriate to address the research process in a similar way to that followed in the construction of the architectural project. Thus, the produced document adopts in a certain way the format of a "making-of", deeply reproducing the procedure by which was created the frame of reference that vertebrates the solutions and strategies implemented in the final examples of proper production. The references of the past, the authors incorporated to the reflection, the acquired experience, create a set whose analysis and development allows the establishment of a base that substantiates the actions of the architect.

Within this general approach, applicable as a method to any aspect related to the architectural project, the discourse has been narrowed specifically to the construction of the transition between public urban space and private interior. The configuration of the relationship between the two spheres in an increasingly heterogeneous society has been consolidated as a first-order facet within the architecture project, since the casuistry of relations between the individual and his/her environment has expanded considerably.

[1.012]: Alejandro de la Sota working at his studio in Madrid. 70's. Alejandro de la Sota Foundation.

los valores de la arquitectura de referencia y la habilidad y la capacidad de juicio para articularlos de nuevo en un sistema formal consistente. Reconocer la arquitectura de referencia para ensamblar de nuevo los elementos que la constituyen para asumir tanto los materiales como los criterios formales. (Ferrer, 2009: 42).

En la actualidad son cada vez más los autores que propugnan la idea de la autonomía de la disciplina como autorreguladora de su propia evolución, algunos de los cuales, como Patrick Schumacher en su tratado *La autopoiesis de la arquitectura* (Schumacher, 2011), llegan a defender la absoluta separación de la arquitectura como campo⁶ de actuación frente a otras disciplinas. Por tanto, no se podrían aplicar criterios ajenos a la propia arquitectura a la hora de establecer los avances en el campo disciplinar

Por todas estas razones, se entiende pertinente afrontar el proceso de investigación de un modo análogo al seguido en la construcción del proyecto de arquitectura. Así, el documento producido adopta en cierto modo el formato de un "*making-of*", reproduciendo en profundidad el procedimiento por el cual se ha ido generando el marco de referencia que vertebra las soluciones y estrategias implementadas en los ejemplos finales de producción propia. Las referencias del pasado, los autores incorporados a la reflexión, la experiencia adquirida, conforman un conjunto cuyo análisis y desarrollo permite el establecimiento de una base que fundamenta la acción del arquitecto.

Dentro de este planteamiento general, aplicable como método a cualquier aspecto relativo al proyecto arquitectónico, se ha acotado el discurso específicamente en la construcción de la transición entre el espacio público urbano y el interior privado. La configuración de la relación entre ambas esferas en una sociedad cada vez más heterogénea

6. El término "autopoiesis" surge por vez primera en 1973, propuesto por los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela para definir la química de auto-mantenimiento de las células vivas: *Una máquina autopoietica es una máquina organizada (definida como una unidad) como una red de procesos de producción (transformación y destrucción) de componentes que: (i) a través de sus interacciones y transformaciones continuamente regeneran y realizan la red de procesos (las relaciones) que los han producido, y (ii) la constituyen (la máquina) como una unidad concreta en el espacio en el que ellos (los componentes) existen especificando el dominio topológico de su realización como tal de una red. (...) el espacio definido por un sistema autopoietico es autocontenido y no se puede describir mediante el uso de dimensiones que definen otro espacio. No obstante, cuando nos referimos a nuestras interacciones con un sistema autopoietico concreto, proyectamos este sistema en el espacio de nuestras manipulaciones y hacemos una descripción de esta proyección.* (Maturana; Varela, 1973)

The complexity of the public-private gradient goes well beyond the simply formal, typological and social aspects of it, onto which this dissertation addresses. Multiple questions regarding construction techniques and mechanical instalations are involved, in a world increasingly determined by the artifitial endowment of confort. Efficiency achieved by the diverse components of the building enclosure to comply with strict legal regulations has led to a complete sealing of the interior spaces, so that mechanical ventilation is needed (it is compulsory in Spain through the *CTE* regulations). Climate artificial control has provoked disaffection towards traditional spaces of transition, thus exchanging *al fresco* evenings enjoyed with family or neighbours for the enclosed sitting room while TV screen provides the user with multiple and outsourced artificial landscape. Outside, the absence of crossed ventilation makes the streets and the whole city to heat up, and noise by cars and air conditioning exterior units fill the air. Transitional spaces disappear upon the gradient yielding ground to the binary-code based ON-OFF social standpoint. This scenario makes it necessary to value those spaces, as a means to recover the lost city and house landscape.

This research aims at deeper insighth of those aspects that, from the conceptual realm can contribute to enhance the providing and use of these spaces. In short, three major epigraphs have been defined through which a complete definition of the configuration of the privacy gradient is possible:

- **Matter**, as it informs the enclosure of the constructed form, conforming both protection and relationship.
- **Emptiness**. The dialogue of matter with its absence allows the achievement of a greater degree of complexity in the spaces of relation between exterior and interior.
- **Individual** versus **Community**. In an increasingly urban world, architecture must provide an adequate response to the need for privacy protection whilst favoring the relationship between individuals.

These three epigraphs can be used to insert into the discourse, through their analysis, certain recurrent references in the process of

se ha consolidado como una faceta de primer orden dentro del proyecto de arquitectura, por cuanto la casuística de relaciones entre el sujeto y su entorno se ha ampliado de forma considerable.

La complejidad del gradiente público-privado desborda los aspectos meramente formales, tipológicos y sociales en los que esta tesis centra su foco de interés, abarcando múltiples cuestiones relacionadas con la tecnología constructiva y las instalaciones, en un mundo cada vez más determinado por la construcción artificial del confort. La eficacia conseguida por los diversos componentes constructivos de la envolvente, para cumplir con estrictas normas regulatorias, ha llegado a otorgar una estanqueidad total a los interiores, hasta el punto de que se hace necesaria la ventilación forzada (obligación que en España dicta el CTE). El control climático artificial ha provocado una desafección de los espacios tradicionales de transición, y las tardes al fresco con familia o vecinos han sido sustituidas por tardes en el salón con el paisaje artificial, múltiple y deslocalizado, que proporciona la pantalla del televisor. Mientras, las calles y toda la ciudad se recalienta sin ventilaciones cruzadas y sólo se escuchan los coches y las unidades exteriores de aire acondicionado. Los espacios de transición desaparecen porque el gradiente ha cedido terreno en favor de un planteamiento en código binario *ON-OFF*. En este panorama se hace necesaria una puesta en valor de tales espacios, como camino de recuperación del paisaje perdido de la ciudad y la casa. Esta investigación pretende profundizar en aquellos aspectos que desde el la ideación pueden contribuir a potenciar la provisión y uso de estos espacios. Para ello se han definido tres grandes epígrafes a través de los cuales es posible la definición completa de la configuración, en el proyecto arquitectónico, del gradiente de la privacidad:

-La **materia**, en tanto que informa a la envolvente de la forma construida, conformando a la vez protección y relación.

-El **vacío**. El diálogo de la materia con su ausencia permite la consecución de un mayor grado de complejidad en los espacios de relación entre exterior e interior.

-El **individuo** frente a la **colectividad**. En un mundo cada vez más urbano, la arquitectura ha de dar una respuesta adecuada a la

developing the projects that I face as a professional. These references have been gradually forming the basis from which to undertake with solvency the work of the architect and of the teacher, covering a wide spectrum in terms of its specific applications, from examples from historical tradition to contemporary singular works, passing through the great masters of modernity. As a final review of the reasons exposed through the analytical study of these headings, five examples of proper architecture are presented, four of them constructed and one under construction, in which sketched strategies have been implemented through the assimilation and reinterpretation of a previous research. The development and construction of these projects constitutes the best fieldwork to test the intuitions and source theories.

A unique aspect of the work carried out is the inclusion of two opposing cultural universes that find a deferred point of connection in historical tradition: southern Spain, whose Christian tradition is tempered by several centuries of Muslim domain, and Kuwait, a small country that emerged in the modern era of the Arabian desert tribes, with one of the highest per capita incomes in the world and a facade of wealth and modernity, where fundamentalist Islam against progress gains ground. Once the primitive historical city was destroyed by a desire for modernity subsidized by the enormous wealth of oil, there are almost no examples of vernacular architecture where the inhabitants recognize themselves, and in any case, the urban evolution has been so abrupt that the individual is not able to identify itself with a way of life so distant to the present one. The parenthesis between tradition and modernity appears as a leap in the void that prevents society from adapting naturally to a new stage, generating distortions and serious problems in the understanding and use that the inhabitant makes of the city.

On the other hand, centuries of adaptation has allowed the full identification of the individual with traditional architecture in Spain, which in a way has given rise to points of friction when adopting the modes and strategies of modernity and its compositional and functional constriction. However, there is already a modern tradition that allows us to establish solid references for the reinterpretation of traditional ways of life, one of which primary aspects is the preservation of privacy and the enhancement of spaces of collective relationships. This has

[1.013]: *Barbican Estate* dwelling complex. London (UK). Chamberlin, Powell and Bon. 1959-1982. Photograph by S.C.R. March 2016



[1.013]

[1.013]: Complejo residencial *Barbican Estate*, Londres (UK). Chamberlin, Powell and Bon. 1959-1982. Fotografía: S.C.R. Marzo 2016.

necesidad de protección de la privacidad a la vez que favorece la relación entre los individuos.

Estos tres epígrafes sirven para introducir en el discurso, mediante su análisis, determinadas referencias recurrentes en el proceso de desarrollo de los proyectos a los que me enfrento como profesional. Dichas referencias han ido conformando paulatinamente la base desde la que acometer con solvencia la labor del arquitecto y la del docente, abarcando un amplio espectro en función de su aplicación específica, desde los ejemplos procedentes de la tradición histórica hasta las obras singulares contemporáneas, pasando por los grandes maestros de la modernidad. Como comprobación final de los argumentos desplegados a través del estudio analítico de estos epígrafes, se presentan cinco ejemplos de arquitectura propia, cuatro de ellos construidos y uno en fase de construcción, en los que se han implementado las estrategias pergeñadas a través de la asimilación y reinterpretación de la investigación precedente. El desarrollo y construcción de estos proyectos constituye el mejor trabajo de campo en que poder testar las intuiciones y teorías del inicio.

Un aspecto singular del trabajo realizado estriba en la inclusión de dos universos culturales opuestos pero que encuentran un punto de conexión diferida en la tradición histórica: la España meridional, cuya tradición cristiana se ve matizada por varios siglos de dominio musulmán, y el estado de Kuwait, pequeño país surgido en época moderna de las tribus del desierto arábigo, con una de las rentas *per capita* más altas del mundo y una fachada de riqueza y modernidad tras la que gana terreno el islam fundamentalista contrario al progreso. Arrasada la primitiva ciudad histórica por un ansia de modernidad subvencionada por la enorme riqueza del petróleo, casi no quedan ejemplos de arquitectura vernácula que permita al habitante reconocerse en ellos, y en cualquier caso, la evolución urbana ha sido tan brusca que el sujeto tampoco es capaz de identificarse con un modo de vida tan distante al del presente. El paréntesis entre tradición y modernidad aparece como un salto en el vacío que impide a la sociedad adaptarse de forma natural a la nueva etapa, generando distorsiones y graves problemas en el entendimiento y el uso que el habitante hace de la ciudad. Por contra, el poso de siglos de adaptación ha permitido en España la plena identificación del sujeto con la arquitectura tradicional, lo cual en cierto modo

enabled us to approach from a position of solid argumentation the devisings in the different typological areas addressed, from large single-family housing to collective housing, which currently appears in Kuwait as the main solution to the problem of land scarcity after years of applying an urban policy inspired by the urban sprawl of the postwar period.

As well, the two enrollments held in the academic year 2015-2016 at the Architectural Association Graduate School, under the MA Housing & Urbanism master, and at Harvard University, at the Graduate School of Design have taken part in this research. In the first case, it has been of great interest making contact with the work done by students and teachers in relation to the informal growth in emerging countries, as well as the actions on degraded fabrics in overdeveloped cities like London. Likewise, the stay at GSD has been fructiferous, especially because of information learned at the Frances Loeb Library, which houses an important collection of original files, amongst which have been consulted and incorporated into the research those of Smithson, Sert, and Le Corbusier.

In short, the combination of bibliographical research and fieldwork has produced an analyzed and exposed, as already indicated, in the form of development of the architectural project, whose examples are shown at the end by way of proof and verification.

The architect selects as much as he creates, for this reason we understand that observation, which requires attention and prior knowledge of who performs it, is one of the basic functions and attitudes of the project. Comparison and classification are part of this observation of reality at the same time as of the process of creation. They are selective and eminently analytical activities. (...)

The choice of the objects to compare, establishes a first intentional decision, in a way that any initial knowledge of an object can be supplemented with our experience of already known objects. In architecture this metaphorical and/or analogical mechanism is an effective tool for a deep understanding of some characteristics of form; measures, scales, proportions ... are formal dimensions that we can easily assume in an abstract knowledge through the comparison with known architectures. (Trillo, 2001: 70)

ha originado puntos de fricción a la hora de adoptar los modos y estrategias propios de la modernidad y su constricción compositiva y funcional. No obstante, existe ya una tradición moderna que permite establecer sólidas referencias de cara a la reinterpretación de los modos de vida tradicionales, uno de cuyos aspectos primordiales es la preservación de la privacidad y la puesta en valor de los espacios de relación colectiva. Esto nos ha permitido afrontar desde una posición de solidez argumental la ideación en los diversos ámbitos tipológicos abordados, desde la vivienda unifamiliar de gran dimensión hasta la vivienda colectiva, que aparece actualmente en Kuwait como principal solución al problema de escasez de suelo, tras años de aplicación de una política urbanística inspirada por el *urban sprawl* norteamericano de postguerra.

Asimismo han formado parte del proceso de investigación sendas estancias realizadas en el curso 2015-2016 en la Architectural Association Graduate School, dentro del programa máster MA *Housing & Urbanism*, y en la Universidad de Harvard, en la Graduate School of Design. En el primer caso ha resultado de enorme interés la toma de contacto con el trabajo realizado por estudiantes y profesores en relación a los crecimientos informales en los países emergentes, así como las actuaciones sobre tejidos degradados en ciudades superdesarrolladas como Londres. De igual modo, la estancia realizada en GSD ha sido fructífera, especialmente por la información obtenida en la Frances Loeb Library, que custodia una importante colección de archivos originales, entre los cuales se han consultado e incorporado a la investigación los de los Smithson, Sert, y Le Corbusier. La conjunción de búsqueda bibliográfica y trabajo de campo ha producido una material analizado y expuesto, como ya se ha indicado, en forma de desarrollo del proyecto arquitectónico, cuyos ejemplos son mostrados al final a modo de comprobación y verificación.

El arquitecto selecciona tanto como crea, por ello entendemos que la observación, que requiere de la atención y de un conocimiento previo del sujeto que la realiza, es una de las funciones y actitudes básicas para el proyecto. La comparación y la clasificación forman parte de esa observación de la realidad al mismo tiempo que del proceso de creación. Son actividades selectivas y eminentemente analíticas. (...)

La elección de los objetos a comparar, establece una primera

Research structure

The body of research carried out is organized into four chapters, the first three corresponding to an analytical course on the main concepts around which the public-private transition gradient is configured:

In first place, the focus is on the role played by matter, insofar as allowing the substantiation of the enclosures of architectural space, the shell that protects it from the environment. The approach taken by architectural theorists of various historical periods about this element, from Renaissance to Neoclassicism, was limited to the re-reading and manipulation of the orders collected in the classic treaties, with the Vitruvian architectural books as main reference. This fact was determined by the identification between enclosure and bearing structure, so the configuration of the "box of walls" appeared as a main task of architects. In that regard, cultured architecture had arisen in a large extent from the application of rules and compositional regulations contained in redrawn and updated treaties of the original Vitruvian that would be performed in different eras by authors such as Alberti, Serlio, Palladio or Perrault, amongst others. The general volumetric composition was completed with the arrangement of the facade ornaments by means of the syntactic rules collected in the treaty of use, thus giving rise to the architectural work. In the nineteenth century, mainly through the work of German theorists like Gottfried Semper or Alois Riegl, an approach would begin to open its way, very different to the one that prevailed in the issues of facades. In the mid-nineteenth century, works such as Semper's *The Principal of Clothing in Architecture* (*Das Prinzip der Bekleidung in der Baukunst*) arose, in which he pondered about how architectural enclosures first came from the textile techniques used in primitive huts. With this, he moved away from the compositional equation the previously inevitable presence of the classical orders, granting the protagonism of the architectural creation to the spatial bearings, autonomous and with the capacity to transmit various codes, as clothes would amongst different individuals. The surroundings becomes independent of the support and gains lightness by incorporating new technologies and modern materials, arisen from the industrial revolution. With this the foundations of the new architecture that would hatch in the beginning of the twentieth century with the first avant-gardes are laid. In this

decisión intencionada, de tal modo que cualquier conocimiento inicial de un objeto puede ser suplementado con nuestra experiencia sobre los objetos ya conocidos. En arquitectura este mecanismo metafórico y/o analógico, es un útil eficaz para un entendimiento profundo de algunas características de la forma; medidas, escalas, proporciones..., son dimensiones formales que fácilmente podemos asumir en un conocimiento abstracto a través de la comparación con arquitecturas ya conocidas. (Trillo, 2001: 70)

La estructura

El cuerpo de la investigación realizada se organiza en cuatro capítulos, correspondiendo los tres primeros a un recorrido analítico sobre los conceptos principales en torno a los cuales se configura el gradiente de transición público-privada:

En primer lugar, se incidirá sobre el papel que juega la **materia**, en tanto que permite la sustanciación de la envolvente del espacio arquitectónico, la cáscara que lo protege del entorno. El enfoque realizado por parte de los teóricos de la arquitectura de diversas épocas históricas sobre este elemento, desde el renacimiento al neoclasicismo, se limitaba a la relectura y manipulación de los órdenes recogidos en los tratados clásicos, con los libros de arquitectura de Vitruvio como referente principal. Este hecho venía determinado por identificación entre cerramiento y estructura portante, por lo que la configuración de la "caja de muros" aparecía como principal labor del arquitecto. En ese sentido, la arquitectura culta había surgido en gran medida de la aplicación de reglas y normas compositivas recogidas en unos tratados redibujados y actualizados del original vitruviano que realizarían en distintas épocas figuras como Alberti, Serlio, Palladio o Perrault, entre otros. La composición volumétrica general se completaba con la disposición del ornamento de fachada mediante las reglas sintácticas recogidas en el tratado al uso, para dar lugar así a la obra arquitectónica. En el s. XIX, a través principalmente de la obra de los teóricos alemanes como Gottfried Semper o Alois Riegl, empezaría a abrirse camino un enfoque muy distinto al hasta entonces imperante en la cuestión de la fachada. A mediados del siglo XIX surgen obras como *El principio de la vestimenta en la arquitectura* (*Das Prinzip der*

sense, once the bearings are completely devoid of their supporting role, both the introspective Loosian spaces and the indiscreet window of Le Corbusier will serve to illustrate two conflicting ways of understanding the relationship between domestic interior and the public exterior. The house understood by Loos as an almost theatrical stage, which incorporates in its interior the complexity of subtle shades of transition towards the intimate, against Corbusier's machinist device, that pursues the integration of the individual in the surroundings through a window assimilable to a photographic peephole. The enclosures will be as from these first examples an area of interest for ideation in architecture, as a materialization of the boundary that separates and unites exterior and interior. Whether through strategies based on tectonic approaches or through stereotomy, the enclosures will be used by professionals as an element with which to provide the public-private transition with complexity and interest. As illustrative examples of these issues, on one hand stand out the great variety of solutions deployed by Carlo Scarpa in his work, the pantheon made for the Brion family in San Vito d'Altivole (Italy), or the way in which Louis I. Kahn configures the thickness of the wall to inhabit it, in buildings like the Fischer house or the library of the Philip Exeter Academy.

Following, the next chapter will turn to the opposite concept to study the role that, in the configuration of the privacy gradient, plays the absence of matter or emptiness: the importance of emptiness in the definition of the transit between the public and private spheres is evident in a city like Seville, that has a patrimonial legacy of great importance, from its Tartessic origins to the present, with different stages that have left their imprint in the city. The great mass built of the historical center, contained by the layout of the almohad wall of the twelfth century, finds in the emptiness the most valuable instrument for the formalization not only of the urban space of circulation but especially the sequence between these and the domestic interior. To study these sequences, the architecture of the great palace houses is used as the maximum expression of the single-family housings, and of the convent complexes, structures that colonized the city, constituting the expression of collective living par excellence. In the second part of this chapter, the contribution made by architects of modernity, who have also extensively used the emptiness as a project tool serving



[1.014]



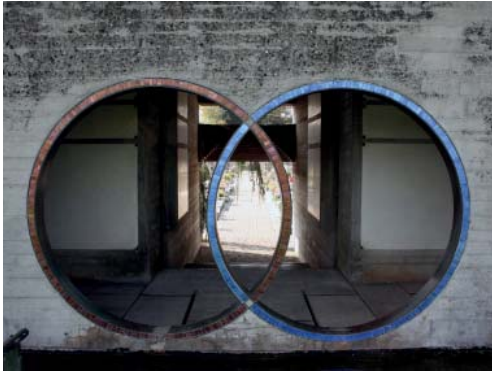
[1.015]

[1.014]: Adolf Loos: Lina Loos' bedroom. Reconstruction for the exhibition "Paths to Modernity. Joseph Hoffmann, Adolf Loos and their impact", held at MAK Hall, Vienna, 2014-2015. Photograph by Peter Kainz.

[1.015]: Interior view of apartment no.50 at the Unité d'Habitation de Marseille by Le Corbusier. June 2010. Photograph: Bouroullec & Fondation Le Corbusier / ADAGP.

[1.016]: Carlo Scarpa: Brion Cemetery. Entrance. Apr. 2014. Photograph by S.C.R.

[1.017]: Students desks at the Philip Exeter Academy Library. May 2016. Photograph by S.C.R.



[1.016]



[1.017]

[1.014]: Adolf Loos: Dormitorio de Lina Loos. Reconstrucción realizada para la exposición "Caminos a la Modernidad. Joseph Hoffmann, Adolf Loos y su impacto." En MAK Hall, Viena, 2014-2015. Fotografía: Peter Kainz.

[1.015]: Vista interior del apartamento nº 50 de la Unidad de Habitación de Marsella, de Le Corbusier. Junio 2010. Fotografía: Bouroullec & Fondation Le Corbusier / ADAGP.

[1.016]: Carlo Scarpa: Cementerio de Brion. Entrada. Abril. 2014. Fotografía: S.C.R.

[1.017]: Escritorios de los estudiantes en la biblioteca de la Philip Exeter Academy. Mayo 2016. Fotografía: S.C.R.

Bekleidung in der Baukunst), de Semper, en el que argumentaba cómo la envolvente arquitectónica procedía en primera instancia de las técnicas textiles usadas en las cabañas primitivas. Con ello apartaba de la ecuación compositiva a la hasta entonces inevitable presencia de los órdenes clásicos, otorgando el protagonismo de la creación arquitectónica a la envolvente espacial, autónoma y con capacidad para transmitir diversos códigos, al modo en que lo haría la vestimenta entre distintos individuos. La envolvente se independiza del soporte y gana ligereza mediante la incorporación de nuevas tecnologías y materiales modernos, surgidos de la revolución industrial. Con ello se sientan las bases de la nueva arquitectura que eclosionaría en el comienzo del s. XX con las primeras vanguardias. En este sentido, y una vez la envolvente queda plenamente desprovista de su papel portante, tanto los espacios introspectivos loosianos como la ventana indiscreta de Le Corbusier servirán para ilustrar dos formas enfrentadas de entender la relación del interior doméstico con el exterior público. La casa entendida por Loos como escenario casi teatral, que incorpora en su interior la complejidad de sutiles matices de transición hacia lo íntimo, frente al dispositivo maquinista corbuseriano, que persigue la integración del sujeto en el entorno a través de una ventana asimilable a la mirilla fotográfica. La envolvente será a partir de estos primeros ejemplos un ámbito de interés para la ideación en arquitectura, como materialización del límite que a la vez separa y une exterior e interior. Sea mediante estrategias basadas en planteamientos tectónicos, o desde la estereotomía, la envolvente será utilizada por el profesional como elemento con que dotar de complejidad e interés a la transición público-privada. Como ejemplos ilustrativos de estas cuestiones, destacan por un lado la enorme variedad de soluciones desplegada por Carlo Scarpa en su obra, de la que aquí se extrae el panteón realizado para la familia Brion, en San Vito d'Altivole (Italia), o el modo en que Louis I. Kahn configura el espesor del muro para habitarlo, en edificios como la casa Fischer o la biblioteca de la Philip Exeter Academy.

A continuación, el siguiente capítulo basculará hacia el concepto contrapuesto para estudiar el papel que, en la configuración del gradiente de la privacidad, juega la **ausencia de materia** o **vacío**: la importancia del vacío en la definición del tránsito entre las esferas de lo público y lo privado se hace evidente en una ciudad como Sevilla, que acumula un legado patrimonial de gran importancia, desde sus

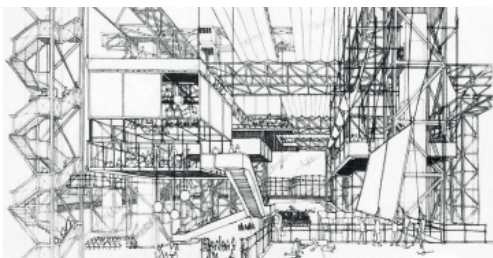
the interaction between urban and domestic, is added. Although the early European avant-gardes emphasized the positivist and somewhat reductionist approach of the work of architecture as an exempt volume deposited on the infinite plane, the irruption of certain currents of thinking, such as Gestalt's psychology and phenomenological tendencies give emptiness a significance similar to volume. Examples of Mies van der Rohe's architecture can be used to illustrate the beginning of this line of architectural performance initially derived from abstraction in art and which will then be subscribed by a long list of reference works, ranging from Cedric Price's Fun Palace or his Paris "sequel" of Rogers and Piano at the Pompidou Center to Rem Koolhaas's Congress Center in Agadir, and the California Case Study House Programme. In essence, emptiness appears as a valuable instrument in the formalization of the spaces of relationship between the public outside and the domestic inside, used in the most diverse historical stages and that results fully valid in the current society.

Closing the part dedicated to the conformation of the frame of reference in which the subsequent project activity moves, chapter 4 focuses on another fundamental factor intervening in this area of transit: the **individual**, who has to find his place versus the **collectivity** in a world where the proportion of urban population is increasing. The emergence of the concept of privacy in the Europe of the nineteenth century is showed in the radical separation between work space and living space. The fact that throughout this century social discontent will end up manifesting itself in the recurrent taking of public space by the revolutionary masses will provoke the withdrawal of the bourgeois from this convulsive world. This will make the domestic space, understood as a refuge, respond to the need of the individual to find in his house the reflection of his most intimate and personal universe, a paradigm of which is the house that the english architect Sir John Soane built for himself in Lincoln's Inn Fields, London.

The emergence of the functionalist criteria associated with the Modern Movement will lead to the consideration of housing units as cells stored in superstructures that do not contemplate the need to qualify the spaces of routes and distribution beyond the strict fulfillment of their distribution duty. Throughout the twentieth century this approach will gradually change and be enriched by the

[1.018]: Cedric Price: *Fun Palace*. Interior perspective drawing. Cedric Price Archives, Canadian Centre for Architecture, Montreal.

[1.019]: OMA - Rem Koolhaas: Agadir Convention Center, Morocco. Image of the model of the project. www.oma.com



[1.018]



[1.019]

[1.018]: Cedric Price: *Fun Palace*. Dibujo en perspectiva del interior. Fondos Cedric Price, Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

[1.019]: OMA - Rem Koolhaas: Centro de convenciones en Agadir, Marruecos. Fotografía de la maqueta de proyecto. www.oma.com

orígenes tartésicos hasta el presente, con distintas etapas que han ido dejando su impronta en la ciudad. La gran masa construida del casco histórico, contenida por el trazado de la muralla almohade del s. XII, encuentra en el vacío el instrumento más valioso para la formalización no sólo del espacio urbano de circulación sino muy especialmente la secuencia entre estos y el interior doméstico. Para estudiar estas secuencias se recurre a la arquitectura de las grandes casas palacio, como máxima expresión de la vivienda unifamiliar, y de los complejos conventuales, estructuras que colonizarían la ciudad constituyendo la expresión del habitar colectivo por excelencia. A esta aproximación se añade en la segunda parte del capítulo la aportación realizada en este tema por los arquitectos de la modernidad, que también han usado de forma extensiva el vacío como herramienta proyectual al servicio de la interacción entre lo urbano y lo doméstico. Si bien las primeras vanguardias europeas pusieron el acento en el enfoque positivista y en cierto modo reduccionista de la obra de arquitectura como volumen exento depositado sobre el plano infinito, la irrupción de ciertas corrientes de pensamiento, como la psicología de la Gestalt y las tendencias fenomenológicas otorgarán al vacío una importancia similar al volumen. Ejemplos de la arquitectura de Mies van der Rohe servirán para ilustrar el inicio de esta línea de actuación arquitectónica inicialmente derivada de la abstracción en el arte y que vendrá luego suscrita por una larga lista de obras referenciales, que van desde el *Fun Palace* de Cedric Price o su "secuela" parisina de Rogers y Piano en el *Centro Pompidou* hasta el *Centro de Congresos* en Agadir, de Rem Koolhaas, pasando por el *Case Study House Programme* californiano. En definitiva, el vacío aparece como un valioso instrumento en la formalización de los espacios de relación entre el exterior público y el interior doméstico, usado en las más diversas etapas históricas y que resulta de plena vigencia en la sociedad actual.

Cerrando la parte dedicada a la conformación del marco de referencia en el que se mueve la actividad proyectual posterior, el capítulo 4 discurre en torno a otro factor fundamental interviniente en este ámbito de tránsito: **el individuo**, que ha de encontrar su encaje frente a **la colectividad** en un mundo donde la proporción de población urbana es cada vez mayor. La aparición del concepto de privacidad en la Europa del s. XIX se manifiesta en la separación radical entre espacio de trabajo y espacio de habitar. El hecho de que a lo largo



[1.020]

contributions of successive currents, some of them divergent within Team 10 itself. In this way, a series of collective housing buildings will be made, resulting from the need for housing arose in the second post-war Europe. This demonstrates the commitment of the different architects in the issues of the transition between public and private space, and how spaces of clear hybridization begin to form, allowing not only paths but the residence, the relationship, the projection between exterior and interior.

Finally, a chapter is dedicated to professional practice, "researching with architecture", which shows and analyzes, as a proof of all of the above, a series of buildings that are the result of my own professional practice. These examples, five all together, are located in Spain and Kuwait, as already mentioned, and allow testing common references in very different application environments, obtaining results equally adapted to each situation.

When it comes to moving between public and private spheres in architecture, experience multiplies its facets like a kaleidoscope when rotating, in a way that the different approaches to the problem diverge or converge according to the boundary conditions in which we move. The hypothesis is that the validity of the traditional elements of

[1.020]: *Zaguán House*, exterior image (architect: Salvador Cejudo). Photography by Javier Orive.

de este siglo el descontento social acabe por manifestarse en la toma recurrente del espacio público por parte de las masas revolucionarias, provocarán la retirada del burgués de este mundo convulso. Esto hará que el espacio doméstico, entendido como refugio, deba responder a la necesidad del sujeto de encontrar en su casa el reflejo de su universo más íntimo y personal, paradigma de lo cual es la casa que se construyó el arquitecto inglés Sir John Soane en Lincoln's Inn Fields, Londres.

La irrupción de los criterios funcionalistas asociados al Movimiento Moderno conllevará la consideración de las unidades de vivienda como celdas almacenadas en súperestructuras que no contemplan la necesidad de cualificación de los espacios de recorrido y distribución más allá del cumplimiento estricto de su cometido de reparto. A lo largo del s. XX este enfoque irá paulatinamente cambiando y enriqueciéndose con las aportaciones de sucesivas corrientes, algunas de ellas divergentes en el seno del propio Team 10. De esta forma, se hará un recorrido por una serie de edificios de vivienda colectiva, fruto de la necesidad de vivienda surgida en la Europa de la segunda posguerra. En ellos se hace patente el compromiso que los diferentes arquitectos muestran hacia la cuestión de la transición entre el espacio público y el privado, y cómo empiezan a conformarse espacios de clara hibridación que permiten no sólo el recorrido sino también la estancia, la relación, la proyección en definitiva entre exterior e interior.

Por último, se dedica un capítulo a la **practica profesional**, "investigando con arquitectura", en el que se muestran y analizan, a modo de comprobación de todo lo anteriormente expuesto, una serie de edificios fruto de la práctica profesional propia. Estos ejemplos, cinco en total, se sitúan en España y en Kuwait, como ya se ha indicado, y permiten testar referencias comunes en entornos de aplicación muy diferentes, obteniendo resultados igualmente adaptados a cada situación.

Cuando de lo que se trata es de transitar entre los ámbitos de lo público y lo privado en arquitectura, la experiencia multiplica sus facetas como un caleidoscopio al girar, de modo que los diferentes enfoques al problema divergen o convergen según sean las condiciones de contorno en las que nos movemos. La hipótesis que se maneja es que la vigencia de los elementos tradicionales de articulación entre lo privado y lo

[1.020]: Imagen exterior de la *Casa Zaguán*.
(arquitecto: Salvador Cejudo). Fotografía: Javier Orive.

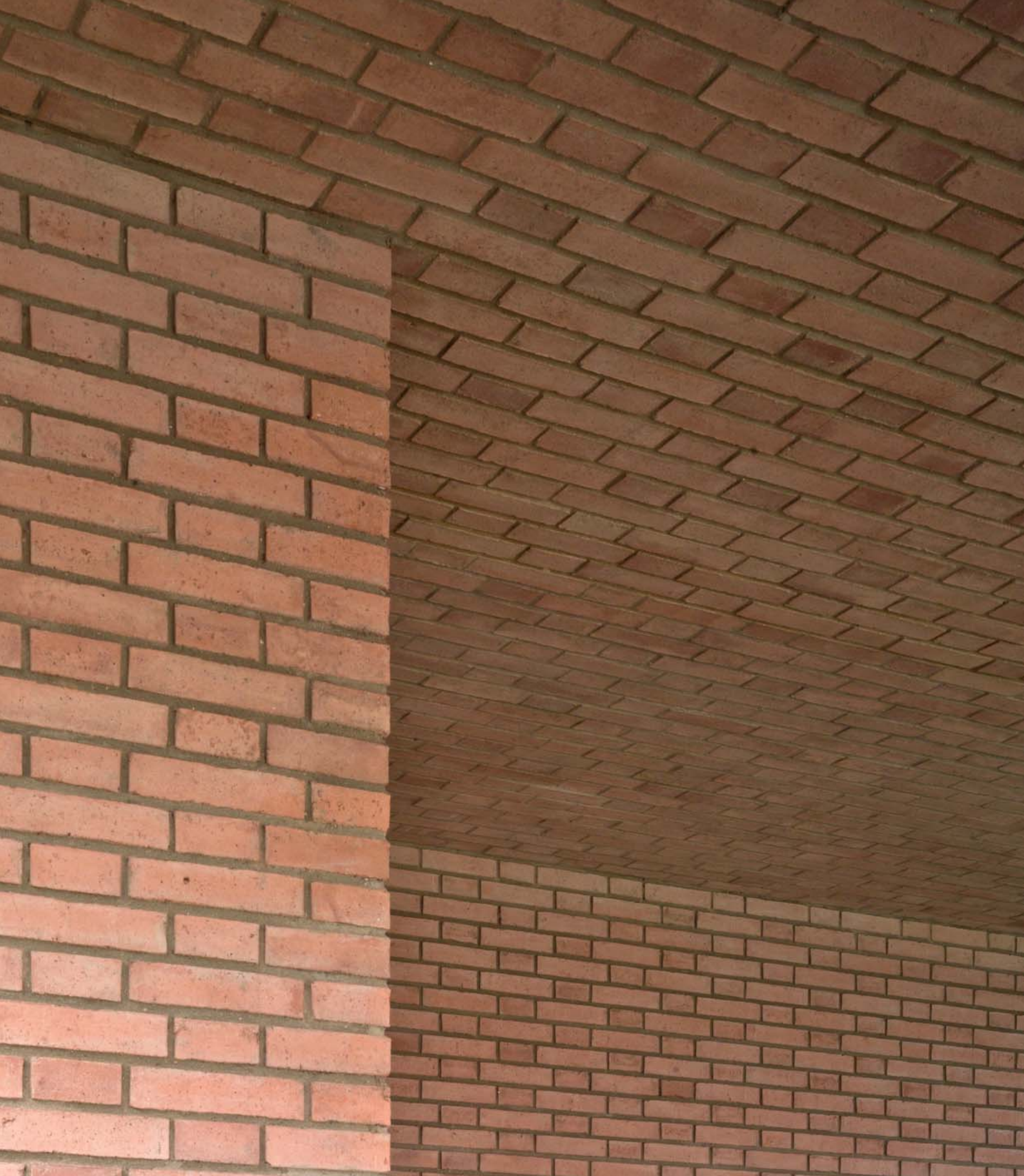
articulation between private and public in architecture is complete in certain social and cultural contexts. It is therefore necessary to carry out an in-depth review of them, a reinterpretation that allows them to be put in value to counteract the role of the large commercial offices of architecture, which lead the architectural production in quantitative terms with results of little propositive value. In a globalized world where 70% of the population lives in cities, it is increasingly important to re-qualify the spaces that support the relationship that must exist between the individual as an autonomous being and the spatial structure of his daily life. This research achieves, through the analytical work and compilation of a reference frame, and its subsequent projection in the use of practical examples of constructions, that this value of the transition spaces become normal and allow its application to the advance in the conformation of the relations of the individual with his public environment.

público en arquitectura es absoluta en determinados contextos sociales y culturales. Por tanto, es preciso realizar una revisión en profundidad de los mismos, una reinterpretación que permita ponerlos en valor para contrarrestar el papel de las grandes oficinas comerciales de arquitectura, que lideran la producción arquitectónica en términos cuantitativos con resultados de escaso valor propositivo. En un mundo globalizado en que el 70% de la población vive en ciudades, es cada vez más importante la re-cualificación de los espacios que sirven de soporte a la relación que debe existir entre el individuo como ser autónomo y la estructura espacial en la que se enmarca su vida cotidiana. Esta investigación consigue, mediante el trabajo analítico y recopilatorio de construcción de un marco de referencia, y su proyección posterior en el uso de ejemplos prácticos construidos, que esta puesta en valor de los espacios de transición adquiera carta de naturaleza y permita su aplicación al avance en la conformación de las relaciones del individuo con su entorno público.

2.0

LA MATERIA EN EL GRADIENTE PÚBLICO-PRIVADO: LA FACHADA

| | |
|-----|--|
| 62 | Antecedentes |
| 64 | Los orígenes de la <i>tectónica</i> como motor de creación. La razón frente a la tradición |
| 67 | <i>Los cuatro elementos</i> . Semper y la tectónica de la envolvente |
| 69 | Adolf Loos: El interior tras la máscara |
| 74 | La envolvente de la esfera privada. La intimidad |
| 79 | El gradiente de la privacidad en el Raumplan |
| 83 | Le Corbusier. La fachada libre frente a la planta libre |
| 88 | La envolvente indiscreta. La mirada |
| 100 | El muro habitado en la arquitectura de Louis I. Kahn |
| 112 | Materia y sensación. Carlo Scarpa: la verdad en el detalle |
| 116 | <i>Verum Ipsum Factum</i> . La fabricación como itinerario creativo |
| 119 | La envolvente de la morada eterna: el complejo funerario Brion |
| 125 | Conclusiones |



En página anterior:
[2.000]: Casa Zaguán. Club de Golf de Sevilla.
Fotografía: S.C.R., noviembre 2010.

La envolvente construida del espacio arquitectónico juega un papel fundamental en la cualificación de la relación entre el ámbito público y el universo privado del sujeto que lo habita. La conformación de esta membrana separadora entre mundos que son a la vez opuestos y complementarios constituye una faceta de relevancia en el proyecto de arquitectura, por lo que es preciso identificar las referencias que permitan al profesional articular estrategias adecuadas para la construcción del gradiente entre exterior e interior. En este primer epígrafe de la investigación se llevará a cabo un análisis de las aportaciones que ciertos maestros de la modernidad del s. XX realizaron en torno a la materialidad de la envolvente y su influencia en la concepción espacial del espacio arquitectónico. A lo largo del itinerario propuesto se concitará la obra de cuatro figuras clave en la didáctica del entendimiento y manipulación de la materia en la envolvente arquitectónica, como son Adolf Loos, Le Corbusier, Louis I. Kahn o Carlo Scarpa. A través de los principios teóricos manejados por estos arquitectos y su aplicación tanto al proyecto arquitectónico como al proceso de construcción de su arquitectura, se perfilan trayectorias que alternan puntos de convergencia con distanciamientos patentes, pero que en definitiva permiten construir un repertorio diverso y equilibrado de estrategias aplicables al tratamiento de la materia en la envolvente. La elección de estos referentes se realiza desde una posición personal que pretende la coherencia antes que la exhaustividad, por lo que no se siguen criterios historiográficos, aunque se respete en buena medida la cronología en su presentación.

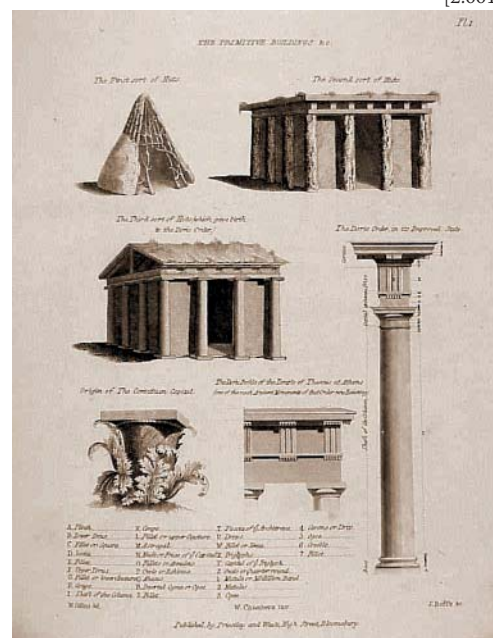
Antecedentes

Si bien el modo en que se materializa la *frontera* entre exterior e interior, había sido objeto de teorización y metodología desde antiguo, el análisis sistemático de la envolvente como elemento independiente y delimitador del espacio no emerge como foco de atención hasta mediados del siglo XIX, principalmente de la mano de los teóricos alemanes. A lo largo de ese siglo surgen diversas aportaciones teóricas que reclaman para la envolvente arquitectónica un papel diferente al de soporte ornamental, apuntando a la necesidad de una mayor coherencia entre interior y exterior. Aparece entonces una primera diferenciación entre lo que se denominó “cáscara estilística” (*Stilhülse*) y “núcleo” (*Kern*)¹, indicios de una aproximación distinta a la tradicional y académica forma de abordar la creación arquitectónica, en la que las fachadas soportaban la mayor parte del esfuerzo compositivo del arquitecto sin que realmente hubiera una correspondencia necesaria entre interior y exterior de los edificios. Este afán renovador, producto de la decantación acumulada de aportaciones sucesivas a lo largo de la historia de la arquitectura, favorece una intensa producción teórica entre diversos pensadores alemanes como Bötticher², Müller o Bayer (Frampton, 1995:4), que irán ayundando a construir las bases para discursos posteriores más avanzados. Entre estos, destaca la aportación teórica de Gottfried Semper, que resultaría de enorme interés en la disciplina y constituiría una de las corrientes que en la actualidad se identifican como precursoras del nacimiento del Movimiento Moderno. Este alemán se convertiría en una referencia para arquitectos

1. En el ensayo “Tipos de edificios modernos”, publicado por Joseph Bayer en 1886, el autor introdujo una distinción entre dos términos: que de alguna forma resume la reflexión llevada a cabo en el ámbito alemán acerca de la cuestión de la envolvente hasta ese momento. Bayer predijo además un desarrollo futuro de la arquitectura que se basaría en la liberación de lo que él llama núcleo sano de su cáscara (Oeschlin, 2002: VII)
2. publicó en tres volúmenes *Die Tektonik der Hellenen* (*La Tectónica de los Helenos*), obra que ejercería una notable influencia sobre los teóricos de la época y que apunta a la necesidad de conseguir la coherencia immanente de la obra. La aportación principal de Bötticher consistió en la interpretación del término “tectónica”, cuyo uso aparece entonces de forma recurrente, en un sentido amplio, que englobaba todas las partes del templo griego en su conjunto. De esta forma contribuyendo así a conformar la estrategia que condujera a la creación de una nueva forma de arquitectura a través de la disección del arte de la construcción. (Frampton, 1995:2-15) [2.001] En la actualidad el manejo del concepto de tectónica es inherente a los procesos de diseño arquitectónico, en la medida en que representa la articulación de las relaciones existentes en arquitectura entre construcción, estructura y expresión de la forma. Tanto los historiadores como los críticos consideran que la introducción del término en el discurso teórico fue de vital importancia y jugó un papel fundamental como punto de partida en el camino que condujo a la eclosión de la arquitectura de las primeras vanguardias del s. XX y del Movimiento Moderno.(Oeschlin, 2002: 2-24)



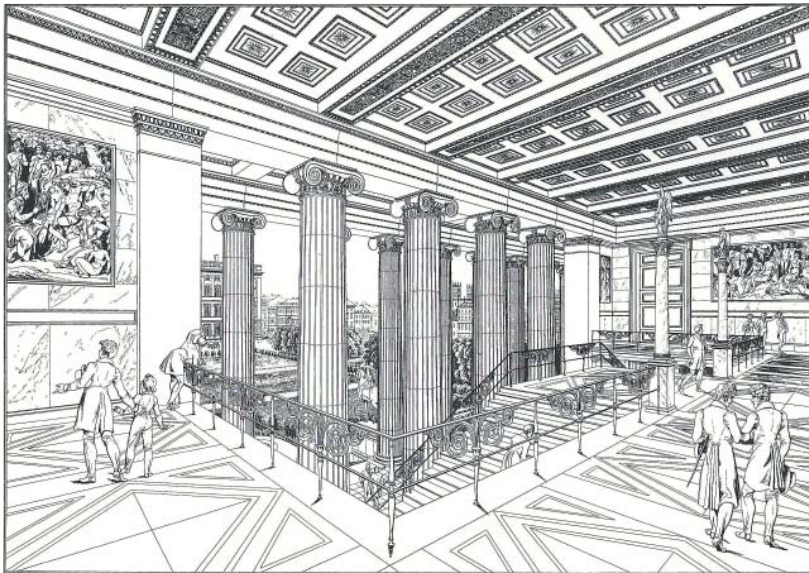
[2.001]



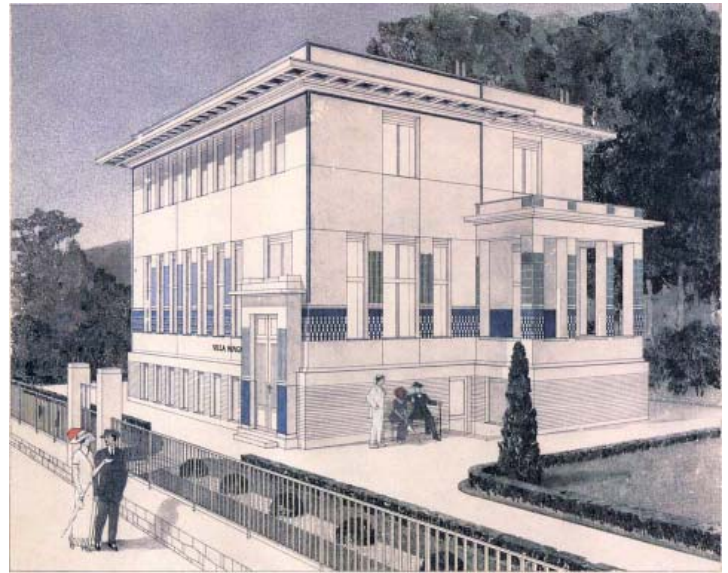
[2.002]

[2.001]: Ya desde principios del XIX la fiebre por la arqueología contribuye a la proliferación de estudios sobre la forma de construcción de los antiguos. En Hirt, Aloys: *Fünfzig Kupfertafeln zu der Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, 1809. p.35

[2.002]: Ilustración de la evolución de los edificios a partir de la cabaña. En Semper, Gottfried: *Die vier Elemente der Baukunst* (Los cuatro elementos de la arquitectura), 1851. p. 28



[2.003]



[2.004]

[2.003]: Altes Museum, Berlín. En Schinkel, Karl Friedrich: En Kenneth, Frampton: *Studies in Tectonic Culture*, 1995. p. 79.

[2.004]: Dibujo en perspectiva de la Villa Wagner, Viena. En Geretsegger, Heinz; Peintner, Max: *Otto Wagner: 1841-1918*, 1970. p. 56.

de generaciones posteriores por su capacidad para vertebrar una teoría novedosa, respaldada por una sólida argumentación y extensa documentación, según la cual el inicio de la construcción procedía de las técnicas textiles, y por tanto, los cerramientos en arquitectura, así como sus patrones decorativos, están basados en dicha técnica. Hasta ese momento toda la producción arquitectónica había estado condicionada por la tradición del clasicismo vitruviano, por lo que este nuevo enfoque, que apela en última instancia a la subordinación del “estilo” en favor de cuestiones más esenciales y primarias, como la creación del espacio de habitar cotidiano, supone de facto la culminación de los intentos que de forma episódica pero persistente se habían venido sucediendo para superar la dependencia de los tratados de la antigüedad como procedimiento al uso en la ideación de la forma construida. (Rueda; Pizarro, 2013: 61-72)

El discurso semperiano se vio así reflejando en la producción arquitectónica de ciertos arquitectos cuya obra se empezaba a desarrollar alejar del simple manejo del estilo. Está ya presente de una forma incipiente en arquitectos como Karl Friedrich Schinkel, y de una manera más evidente en figuras como Otto Wagner y Adolf Loos, opuestos en sus respectivos enfoques sobre el diseño de las envolventes y los espacios contenidos en ellas, aunque convergentes en el interés por encontrar nuevos caminos para el proyecto de arquitectura. El primero trabajaría la ornamentación como parte intrínseca de la

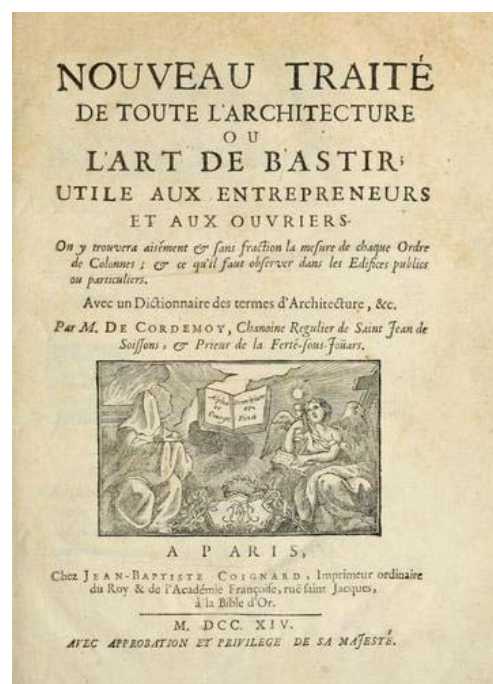
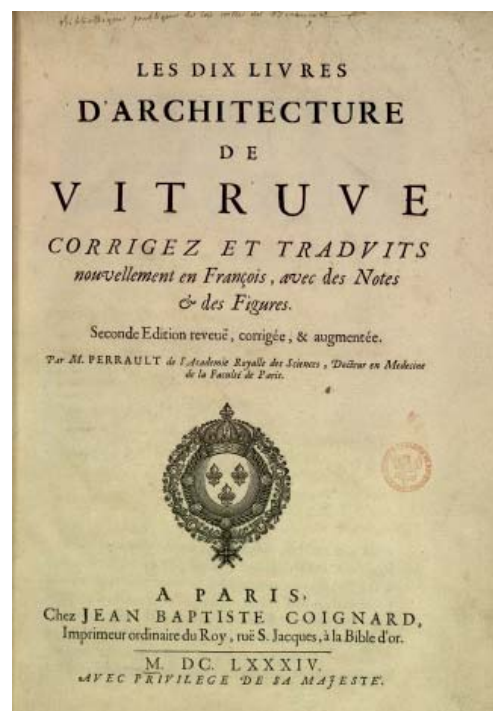
cáscara, lo que en la Viena de fin de siglo le proporcionará una enorme popularidad (Oeschlin, 2002: 32), mientras que la contención formal de los exteriores de Loos, frente a unos interiores espacialmente exuberantes, le procuraron reconocimiento entre las élites intelectuales y sus colegas europeos. A pesar de las diferencias en el abordaje práctico y efectivo, la obra de ambos arquitectos es fundamental a la hora de entender el camino del que surgió el Movimiento Moderno, cuya producción determinará la creación de arquitectónica a lo largo de la mayor parte del s. XX.

Los orígenes de la tectónica como motor de creación. La razón frente a la tradición

Esta nueva concepción es en parte resultado de la influencia de la producción intelectual que sobre la disciplina se había llevado a cabo en Francia desde mediados del s. XVII, a la sombra del nuevo racionalismo Cartesiano, tras la publicación en 1637 del *Discurso del método para dirigir bien la razón y hallar la verdad en las ciencias*. De forma análoga al proceso mediante el cual el razonamiento cartesiano persigue la superación de la tradición escolástica, hay un intento por articular un nuevo lenguaje para la arquitectura que permitiera superar la recurrente manipulación y transformación de los órdenes clásicos como identificadores en última instancia de los distintos estilos arquitectónicos sucedidos en la historia de la arquitectura hasta ese momento. La expansión del pensamiento cartesiano posibilita el predominio de la razón del ser individual frente a la simple transmisión del conocimiento heredado en una cadena interminable e indiscutida³.

El punto destacado del ejemplo de Descartes fue indicar por qué es mejor para un filósofo volver a empezar una nueva filosofía -dotarla de nuevas formulaciones- que intentar repensar lo que la tradición escolástica había considerado como filosófico, y por tanto, como aquello que establece las condiciones para la verdad. Empleando el lenguaje usado en “Méditations”, lo que era necesario era la “destrucción”. Más aún, es un acto de

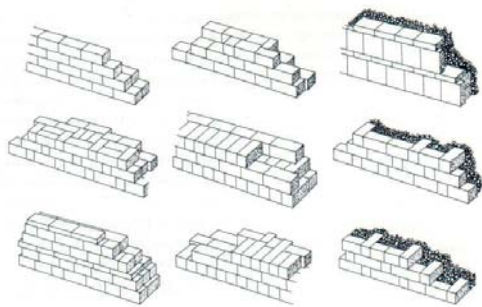
3. Una figura capital en dicho ámbito es el arquitecto Claude Perrault (Frampton, 1995: 22), que publicó en 1637 una traducción de los escritos de Vitruvio, y una década más tarde su *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*. Perrault rechazó en sus escritos la condición semi divina que se otorgaba a los cinco órdenes, abogando por el abandono de las proporciones míticas del Renacimiento, y propuso una teoría que tendría un profundo impacto en la tradición clásica francesa. El carácter novedoso de la misma reside en la distinción que establece entre el ámbito de la “belleza arbitraria”, ligada al manejo vacuo de los estilos, y el de la “belleza positiva y universal”, asimilable a lo objetivo y racional (Frampton, 1995: 25).



[2.005]: Portadas de los tratados de Arquitectura de Perrault y del Abad de Cordemoy.

En Perrault, Claude: *Le dix livres d'architecture de Vitruve*, 1684. p. portada.

En Cordemoy: *Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de bastir utile aux intreprenuers et aux ouvriers*, 1714. p. portada.



[2.006]



[2.007]

[2.006]: Construcción y uniones en ladrillo con el método romano. En Kenneth, Frampton: *Studies in Tectonic Culture*, 1995. p. 6.

[2.007]: Columnas órdenes romanos. En Perrault, Claude: *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, 1647. p. 73.

destrucción lo que tiene que ser singular en su naturaleza, puesto que su singularidad es lo que lo llevará a una necesaria universalización.

La razón proporciona la base de universalidad puesto que el acto de destrucción y la subsiguiente actividad filosófico-arquitectónica son actos de la razón. El proyecto de una nueva filosofía, como el proyecto para una nueva casa o una nueva ciudad, no es tener que trabajar con “lo que otros han producido”. Un punto de partida real –ya sea en arquitectura o en filosofía- debe conllevar la interacción de la destrucción y lo nuevo, siendo lo primero una precondition para lo segundo. En otras palabras, la presencia de lo nuevo se basa en la destrucción de lo antiguo (Benjamin, 2000: 170).

Este camino se iría consolidando paulatinamente, en una marcada tendencia hacia la pureza de las formas y el rechazo al exceso de decoración, contribuyendo así a la formación de un sustrato intelectual abonado por sucesivas aportaciones que posibilitarán el cambio en la forma de abordar la construcción del espacio cotidiano⁴.

En esta búsqueda de valores universales sobre los que sustentar la belleza inopinable, positiva (“tectónica”, en otras palabras), aparece la cabaña como imagen paradigmática de lo esencial en arquitectura, en tanto que se trata de la primera morada del hombre primitivo que sólo responde a la necesidad de cobijo.

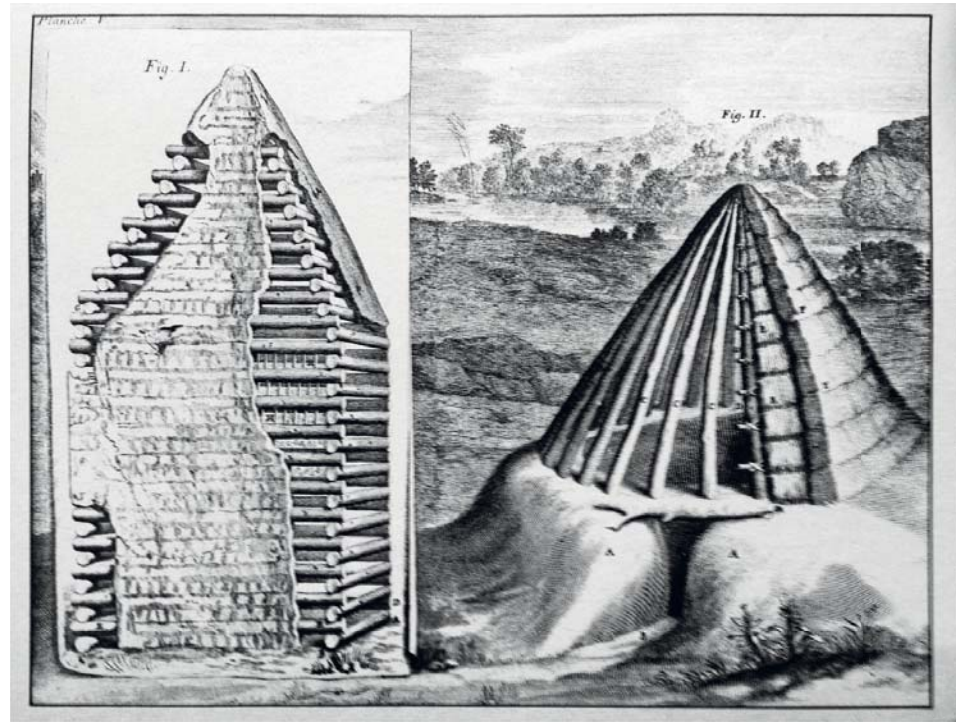
(...) este arte, nacido de la necesidad, perfeccionado por el lujo, la Arquitectura que, al haberse elevado por grados desde las cabañas hasta el palacio, no es a los ojos del filósofo, si se puede hablar así, más que la máscara embellecida de nuestras necesidades más grandes. (Diderot, Denis: *L'Encyclopédie*. Discours préliminaire, p.XXI. En Madec, 1997: 156-157).⁵

4. Frampton señala la obra del Abate Cordemoy, que propugnaba en su discurso la unidad del conjunto arquitectónico conseguida a través de la interrelación de formas geométricas simples, y abogaba por una arquitectura rectangular que prescindiera de basamento, órdenes columnarios y apilastrados, sin ángulos agudos ni curvas, en la que sólo tuvieran cabida puertas y ventanas rectangulares y las cubiertas fueran planas. Rechazaba la utilización de bajorrelieves y el tallado de la piedra en la construcción de las fachadas, prefiriendo la utilización de la mampostería lisa. Cordemoy además defendió la idea de “desproveer de ornamentación a las estructuras útiles, cotidianas,” aquellas que no tenían ningún significado simbólico o institucional, estableciendo así una distinción clara entre las construcciones dedicadas a la esfera de lo doméstico y de lo público. (Frampton, 1995: 30)

5. Resulta de interés la introducción del término “máscara”, que será de uso común en la teoría de la arquitectura del siglo XIX, constituyendo así un ejemplo temprano de la contraposición entre la envolvente y el interior del núcleo en arquitectura.



[2.008]



[2.009]

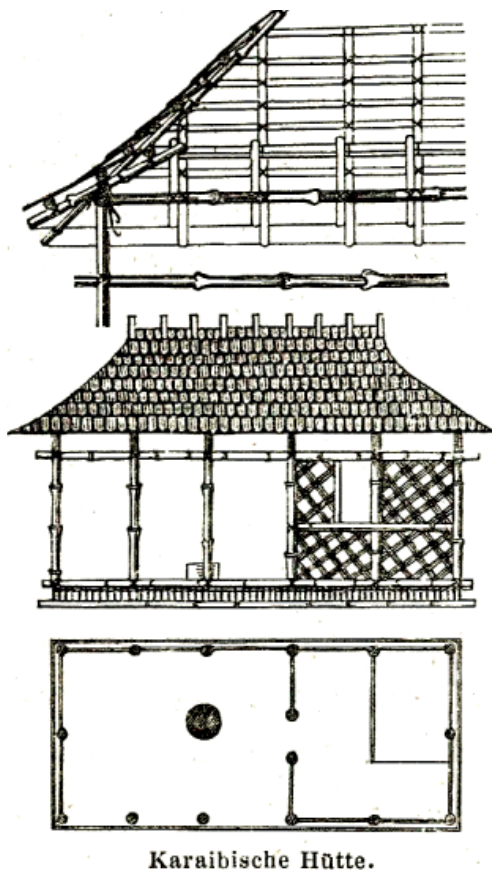
En 1753, el jesuita Marc-Antoine Laugier publicó *Essai sur l'Architecture*, obra que ejercerá una considerable influencia entre los arquitectos del s. XVIII en la que plantea los argumentos racionales necesarios para conseguir el alejamiento de los excesos del rococó. Las reflexiones del abate francés se vertebran en torno a la simplicidad y la naturalidad como principios fundamentales, derivados del paradigma de la cabaña primitiva.

Es lo mismo en arquitectura que en el resto de la otras Artes: sus principios están basados en la simple naturaleza, y el proceso de la naturaleza indica claramente sus normas. Miremos al hombre en su estado primitivo sin una ayuda o guía más allá de sus instintos naturales (...) Quiere hacer él mismo una vivienda que le proteja pero lo entierre. Algunas ramas caídas en el bosque son el material adecuado para su propósito. Elige cuatro de las más fuertes, las dispone en vertical en un cuadrado; atraviesa encima de ellas otras cuatro ramas, sobre dos de las cuales coloca otra serie de ramas inclinadas para encontrarse con las de lado contrario en el punto más alto del centro. Entonces cubre esta especie de tejado con hojas de forma tan compacta que ni el sol ni la lluvia pueden penetrar. Así, el hombre está cobijado (Laugier, 1977: 11-12).

[2.008]: Imagen de la llamada “cabaña neoclásica”, conformada por simples troncos y ramas de árboles. En Laugier, Marc Antoine: *Essai sur l'architecture*, 1753. p. frontispicio.

[2.009]: lustraciones de cabañas recogidas por Perrault. En Perrault, Claude: *Le dix livres d'architecture de vitruve*, 1684. p. 32.

La imagen de la cabaña como paradigma de lo esencial en arquitectura alcanzó una relevancia que se proyectaría en el desarrollo del neoclasicismo y la depuración del lenguaje ornamental y compositivo, avanzando en la idea de conseguir una edificación de calidad sin depender de la ornamentación, únicamente a través de las proporciones del conjunto, y, allí donde fuera adecuado, exponer el muro al desnudo (Oeschlin, 2002: 34). Los iluministas, como Etienne Louis Boullée continuarían esta senda, mostrando su desafección con los órdenes clásicos en la medida en que la simple combinatoria de elementos canónicos generaba un lenguaje a su entender cansino: *la estética clásica se quiebra poco a poco para ceder el sitio a una estética del lenguaje arquitectónico; a una estética de la legibilidad le va a suceder una estética del sentido y del proyecto* (Madec, 1997: 95). Frente a un planteamiento compositivo enfocado como mero ensamblaje de elementos decorativos, donde los huecos trabajaban como simples pretextos para la decoración, el francés demuestra con su arquitectura privada que la ventana debe servir para dominar la luz antes que para componer la fachada. Con ello está poniendo el acento, desde el exterior, sobre los espacios interiores, para transmitir que detrás de la envoltura hay un contenido dedicado al hombre (Madec, 1997: 97). En definitiva, se está fraguando una transición que persigue la superación de la “gramática clásica” que, mediante la declinación de los órdenes, conformaba tradicionalmente la arquitectura de las fachadas.



[2.010]

[2.010]: La cabaña caribeña que Semper pudo conocer en la Gran Exposición de 1851. En Kenneth, Frampton: *Studies in Tectonic Culture*, 1995. p. 85.

Los cuatro elementos. Semper y la tectónica de la envoltente.

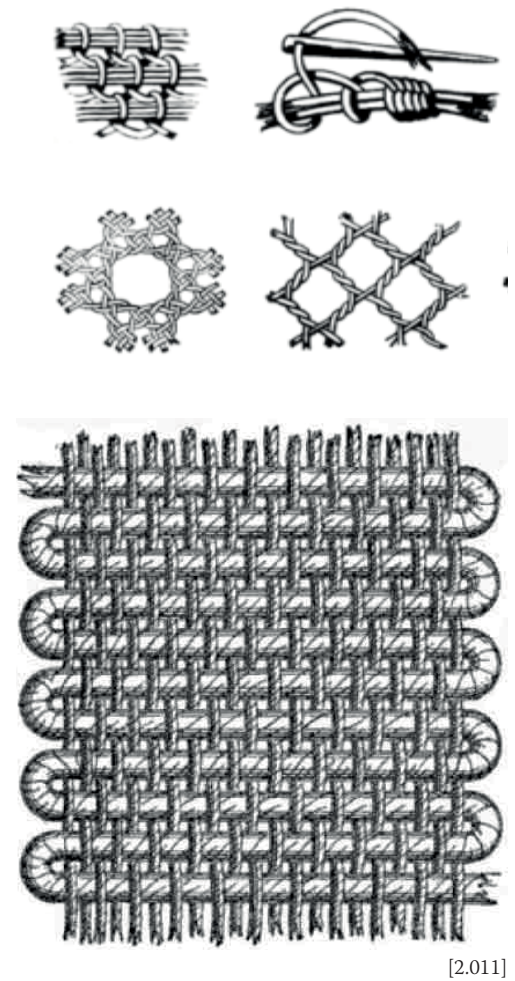
Gottfried Semper recogerá el testigo del francés Laugier en la implementación de la imagen de la cabaña como referencia en la búsqueda de un nuevo lenguaje arquitectónico que permitiera la superación de los principios vitruvianos, todavía imperantes. En su escrito *Los cuatro elementos de la Arquitectura*, publicado en 1851, Semper enuncia de forma clara y fundamentada los elementos de que debe constar la edificación esencial del hombre, para lo cual se basó en una cabaña caribeña real que fue construida para la Gran Exposición de 1851 y que él tuvo la oportunidad de contemplar.

En clara superación de los planteamientos de Laugier, mucho más simplistas, pero que tanta influencia habían dejado sentir en la época

neoclásica, Semper divide la cabaña en cuatro elementos básicos: 1. Hogar; 2. Basamento; 3. Estructura/cubierta; 4. Membrana de cerramiento; y les confiere distinto carácter en función de su carga de representatividad (Semper, 2010: 100). De esta forma los elementos principales a tener en cuenta son, por un lado, la base que soporta el hogar, el fuego alrededor del que se generan las relaciones sociales en el seno de los primeros asentamientos de grupos humanos, y que ha mantenido el carácter de aglutinador de dichas relaciones a lo largo de la historia, y por otro, la envolvente que protege y permite que dichas relaciones puedan tener lugar en unas condiciones favorables.

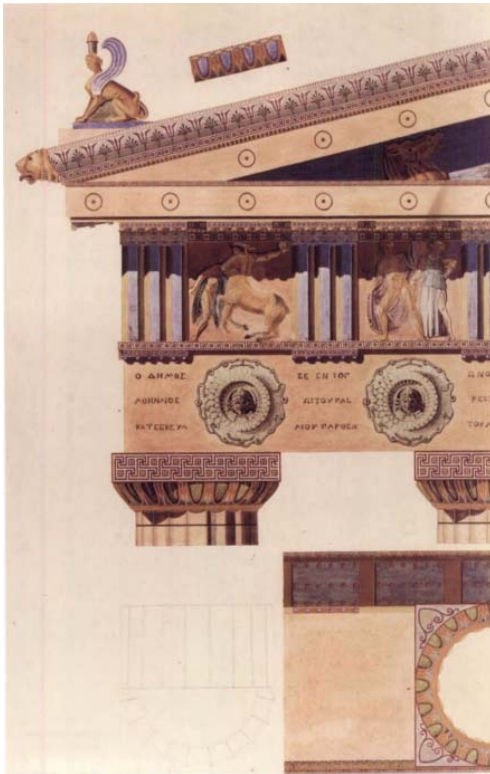
Partiendo de este punto de inicio, la obra de Semper evolucionará hacia una posición más enfática en cuanto a la importancia de la envolvente como conformadora del espacio, dotándola de un estatus predominante sobre el resto de elementos de la arquitectura. La identificación entre envolvente y vestimenta se convertirá en una constante en la obra de Semper. El origen de dicha asociación tan recurrente proviene en parte de la contemplación de la cabaña caribeña y sus cerramientos realizados con fibras trenzadas, pero también de la profundización que lleva a cabo en la investigación etimológica de los términos “muro” y “cerramiento” en alemán. En definitiva, para Semper el elemento tectónico básico más significativo era la unión o nudo, del que en primera instancia surge el tejido. En sus construcciones siempre utilizó la mampostería, que en definitiva es asimilable a una forma de tejido, según vemos en cualquier variante tradicional de aparejo.

La importancia que concedía Semper a los textiles llegó a convertirse en obsesión y, en un texto tras otro (...) trató de demostrar con la evidencia antropológica la primacía simbólica del revestimiento textil en oposición a la corporeidad de la forma que cubre, ya sea como decoración superficial o como bajorrelieve tridimensional. El propio Semper se consideraba un romántico en el sentido hegeliano de la palabra, pues su teoría de la Bekleidung se convirtió en una forma de inmaterialidad progresiva de la arquitectura, que liberaba a la mente de la obtusidad estereotómica de la materia para centrarse en la reticulación de la superficie, una inmaterialidad que, como en el caso del Palacio de Cristal, pretendía la disolución de la forma en la luz. (Frampton, 1995: 93)



[2.011]

[2.011]: Imágenes de distintos nudos y tejidos empleados en construcción tradicional. En Kenneth, Frampton: *Studies in Tectonic Culture*, 1995. p. 86.



[2.012]

[2.012]: Reconstrucción de la policromía del Partenon. En: Semper, Gottfried, *Architect of the Nineteenth Century*, 1833. p. 67.

En 1860, Semper publica el tratado compendio de todos sus escritos, *El Estilo*, donde desarrolla de forma exhaustiva las intuiciones de su manifiesto *Los cuatro elementos*. En él se incluye “Das Prinzip der Bekleidung in der Baukunst” (“El principio de la vestimenta en el arte de la construcción”), en el que insiste en la importancia que para la arquitectura tiene la técnica del tejido, tanto en su papel delimitador de espacio, como en el de revestimiento. Con ello, Semper está realizando de facto una reformulación de la tríada vitrubiana, *utilitas* (utilidad), *firmitas* (firmeza), *venustas* (belleza) (según la cual el protagonismo reside en la estructura, expresada por medio del canon clásico de los órdenes) para abogar por la envolvente ligera, el cerramiento que delimita el espacio, como elemento principal en la definición arquitectónica, quedando la estructura subordinada al papel secundario de mero soporte (Rueda; Pizarro, 2013: 65).

Tanto en tiempos de la antigüedad como en el periodo moderno, se ha considerado que la forma arquitectónica surgía de la materia con que se construye, y que estaba condicionada básicamente por esta. Sin embargo, al contemplar la construcción como la esencia de la arquitectura, y creyendo que así se liberaba de sus falsos accesorios, la hemos maniatado. La arquitectura, como su gran maestra, la naturaleza, debería elegir y aplicar su material de acuerdo a las leyes condicionadas por la naturaleza, aunque ¿no debería suponer esto mismo que la forma y el carácter de sus creaciones dependieran de las ideas que albergan y no del material? (Semper, 2010: 102)

Adolf Loos: El interior tras la máscara

El secreto de la forma, dice Simmel en su “Metafísica de la Muerte”, citando a Nietzsche, *es que es una frontera; es la cosa en sí misma y al mismo tiempo, el cese de la cosa, el territorio circunscrito en el que el Ser y no Ser de la cosa son una sola cosa*. (Colomina, 1996: 21)

La cita de Georg Simmel introduce aquí la cuestión de la envolvente como frontera, como límite que participa de las cualidades de los ámbitos que separa. Estas nociones están presentes en las teorías de Semper y resultarán determinantes para los arquitectos de la Viena de

fin de siglo XIX a la hora de abordar la consideración de la envolvente y su implicación en la relación entre el exterior y el interior. Figuras como Otto Wagner, Josef Hoffman o Adolf Loos tendrán muy presente este tema tanto en su producción teórica como práctica, si bien fue Loos quien trató con mayor profundidad la cuestión del cerramiento como artífice de la privacidad. Por ello se pondrá el foco en el análisis de una parte de su obra, habida cuenta de que es la que mayor proyección ha tenido en el tiempo y su influencia se ha dejado sentir con gran intensidad sobre muchas de las generaciones de arquitectos que se han sucedido desde entonces. Son numerosos los escritos en los que el arquitecto austriaco denunció de forma enérgica la adulteración que desde su punto de vista sufría la envolvente que separa interior de exterior en la Viena de fin de siglo, asimilando esta cuestión, como ya hiciera Semper, con la vestimenta.

Adolf Loos utiliza este concepto de vestimenta de forma recurrente, a menudo literal, a los efectos de transmitir mejor su denuncia sobre la impostura predominante en la conformación de las fachadas del ensanche vienés. Los edificios que se levantaban entonces para flanquear las nuevas avenidas del Ringstrasse contaban con una profusa ornamentación exterior, según el gusto ecléctico imperante, pretendiendo adoptar una rica apariencia palaciega cuando en realidad se trataba de casas de apartamentos contruidos con materiales pobres. En “La Ciudad Potemkinizada” (“Die Potemkin’sche Stadt”), Loos aborda la cuestión de la desconexión entre la realidad del interior y la falsa apariencia exterior⁶, mientras que en otro escrito del mismo año (1898), titulado “El principio del Revestimiento” (“Das Prinzip der Bekleidung”), recoge el testigo de Semper para abundar en la misma cuestión, profundizando en la naturaleza de la envolvente como elemento principal en la creación del espacio. La arquitectura es para Loos una forma de cobertura, siendo la función de la estructura únicamente soportar dicha envoltura, y la misión del arquitecto lograr que el armazón de soporte provea de coherencia al conjunto, según el efecto que quiere provocar en el espectador:

6. Se está refiriendo al pasaje en “Ver Sacrum”, en el que compara los edificios de la Ringstrasse vienesa a los falsos pueblos que erigió Potemkin con materiales de decorado teatral, para mostrar una floreciente ficción a su emperatriz Catalina de Rusia, “la Grande”, enmascarando así la realidad de Ucrania, que era un desierto. (Loos, La Ciudad Potemkinizada (1898), 1993: 114).

Para el artista, todos los materiales son igual de valiosos, pero no son igual de adecuados para todas sus finalidades. La solidez y la ejecución exigen materiales que, a menudo, no están de acuerdo con la finalidad propia del edificio. Pongamos que el arquitecto tuviera aquí la misión de hacer un espacio cálido y habitable. Las alfombras son cálidas y habitables. Este espacio podría resolverse poniendo cuatro tapices de modo que formaran las cuatro paredes. Pero con alfombras no puede construirse una casa. Tanto la alfombra como el tapiz requieren un armazón constructivo que los mantenga siempre en la posición adecuada. Concebir este armazón es la segunda misión del arquitecto. Este es el camino correcto, lógico y real que debe seguirse en el arte de construir. La humanidad también aprendió a construir en este mismo orden. Lo primero fue el revestimiento. La persona buscaba la salvaguarda de las inclemencias del tiempo, protección y calor durante el sueño. Buscaba cubrirse. La manta es el detalle arquitectónico más antiguo. Primitivamente estaba hecha de pieles o de productos del arte textil. (...). Esa cubierta debía colocarse en algún sitio si debía dar suficiente protección para toda una familia. Pronto llegaron también las paredes, para dar protección lateral. Y por este orden se desarrolló el pensamiento constructivo, tanto en la humanidad como en el individuo.

Hay arquitectos que lo hacen de forma diferente. Su fantasía no forma los espacios, sino las paredes. Lo que quede entre las paredes son los espacios. Y, para esos espacios, eligen después alguna forma de revestimiento que les parezca adecuada. Eso es arte por camino empírico.

Pero el artista, el arquitecto, siente primero el efecto que quiere alcanzar y ve después, con su ojo espiritual, los espacios que quiere crear. El efecto que quiere crear sobre el espectador, sea sólo miedo o espanto como en la cárcel; temor de Dios como en la iglesia; respeto del poder del Estado como en un palacio; piedad como ante un monumento funerario; sensación de comodidad como en casa; alegría como en una taberna; ese efecto viene dado por los materiales y por la forma. (...)

Como ya he mencionado al inicio, el revestimiento es más antiguo que la construcción. Las bases del revestimiento son muy diversas. (...). El principio del revestimiento, que Semper fue el primero en enunciar, se extiende también a la naturaleza. La persona está revestida con una piel, el árbol está revestido con una corteza (Loos, El principio del Revestimiento (1898), 1993: 151).

La forma de la envolvente y el carácter que se le otorgue es por tanto primordial para llegar a una arquitectura coherente que se rija por criterios sólidos. En esta cita, Loos acusa a sus contemporáneos de usar el ornamento en sus muebles, sus edificios y sus ropas como una forma de enmascarar la mediocridad de su cultura y de su condición social. Les increpa no solo por adulterar sus principios, sino también por disfrazar sus cuerpos y “emparchar” sus edificios con fachadas prestadas, queriendo transformar a los ojos de los demás su desierto en *prosperidad* (Tournikiotis, 1994: 24). No obstante, aunque criticaba el *ornamento* en tanto que adición superflua a una composición con objeto de darle valor, como un brillo fatuo, aprobaba la *decoración* como un juego de normas que emanaban del trabajo adecuado del material y de la gramática del lenguaje clásico.

Adolf Loos centró muchas de sus críticas en la persona de Josef Hoffmann, arquitecto de su misma generación, que desarrolló la mayoría de su actividad profesional gozando del favor de la opinión pública y de muchos de sus colegas de profesión. Desde posiciones antagónicas sus respectivas formas de hacer y concebir la arquitectura pueden entenderse como estrategias distintas de negociación de un mismo dilema: la separación moderna entre privado y público, y la consiguiente diferencia que se da en la metrópolis entre el espacio de lo íntimo y el espacio de lo social. Mientras para Loos se trata de una estrategia de silencio, para Hoffmann se trata de todo lo contrario: la casa de Hoffmann tenía que estar diseñada intencionadamente para estar en armonía con el carácter social de sus habitantes, y adquiere su sentido en la vida social. Al habitante se le prohíbe por parte del arquitecto añadir ningún objeto ni contratar a nadie aparte que lo haga, no puede dejar su huella en su propia casa porque la casa está en consonancia con la parte de su carácter que no pertenece a él de forma privada, como son las formas de la convención social. Se trata, por tanto, de proveer al individuo con un soporte mediante el cual proyectarse en la sociedad a través de la convención, cubriendo el vacío con formas carentes de significado. Loos criticará enérgicamente esta forma entender el ámbito privado en la medida en que sus planteamientos se alinean más con lo expresado por Ulrich, el personaje de Robert Musil en *El Hombre sin Atributos*:

El reto de “dime dónde vives y te diré quién eres”, que había leído repetidas veces en revistas de arte, se cernía inquieto



[2.013]

[2.013]: Imágenes del Schottenring de Viena en 1860. En: *Blickfänge einer Reise nach Wien* (catálogo de la exposición en el Museo de Viena) (2000) [en línea]. Disponible en: <http://www.wienmuseum.at/de/aktuelle-ausstellungen/ansicht/blickfaenge-einer-reise-nach-wienfotografien-1860-1910-aus-den-sammlungen-des-historischen-museums>. [Consulta: 10 de septiembre de 2014].

[2.014]: El Parlamento en la Dr.-Karl-Renner-Ring, década de 1890. En: *Library of Congress's Prints and Photographs division from EEUU* (2010) [en línea]. Disponible en: <http://www.loc.gov/pictures/collection/pgz/>. [Consulta: 10 de septiembre de 2014].



[2.014]

sobre su cabeza. Después de haberlas consultado, pensó que sería mejor tomar por cuenta propia la reconstrucción de su personalidad, y comenzó a diseñar él mismo sus futuros muebles (Musil, 2004: 16)

Las disquisiciones loosianas acerca de la vestimenta, en sintonía con la metáfora acuñada por Semper, clarifican su posición sobre el ornamento y la decoración. Así, concebía la ropa como una envolvente que no tiene que ser el signo de una personalidad artificial ni una forma de disimular o enmascarar. El atuendo debe ser de una *transparencia* reveladora que refleje la verdad y la pureza en el hombre. No tiene, pues, necesidad de *ornamentación*, aunque puede usar elementos de *decoración*, cuya misión no sea enmascarar o disimular, sino funcionar como signos de complicidad y adhesión a las bases culturales comunes de la sociedad. En realidad, la distinción entre ornamento y decoración remite a otra dualidad más profunda, la que diferencia lo efímero de lo duradero:

El objeto utilitario vive de la duración de su material, y su valor moderno es precisamente la solidez. Si malutilizo ornamentalmente al objeto utilitario, le acorto su duración vital, porque él, sometido a la moda, deberá morir antes. (...) Un objeto utilitario, como tela o tapete, cuya duración es limitada, está al servicio de la moda, por ello está ornamentado. (Loos, “Ornamento y educación” (1924), 1993: 214)



[2.015]



[2.016]

De las palabras anteriores se deduce que, a mayor inmutabilidad de un objeto, menos ornamentación ha de tener, de lo cual se deriva necesariamente que la arquitectura no puede ser ornamentada sin perder fuerza. Por ello Loos criticaba la ornamentación arquitectónica y se oponía a la naturaleza fatua de los sucesivos *revivals* de la segunda mitad del s.XIX, otorgando el mismo carácter efímero y superfluo a las recargadas obras de la Secesión vienesa. El “silencio” formal en la obra loosiana remite a quien la analiza a la idea de perseverancia en la argumentación utilizada, sin dejarse llevar por la convencionalidad a su alrededor: *no es el (silencio) de quien no tiene nada que decir, el carácter introvertido de las casas de Loos, la forma en que se cierran hacia el exterior, es como el silencio de quien reconoce la imposibilidad de cualquier diálogo en un lenguaje que no le es propio. No es un silencio convencional, sino la negación de una convención.* (Colomina, 1996: 40)

La envolvente de la esfera privada. La intimidad

Cuando entonces, por fin, me tocó la tarea de construir una casa, me dije: una casa puede haber cambiado en su aspecto exterior, al máximo, como el frack. Es decir, no mucho. (...) Sabía una cosa: para seguir en la línea del desarrollo, tenía que ser todavía notablemente más simple. Tenía que sustituir los botones dorados por los negros. La casa tiene que ser poco llamativa. (Loos, “Arquitectura” (1910), 1993: 31)

[2.015]: Kabarett Fledermaus en Viena. En: Sekler, Eduard F., Josef Hoffmann: *Das architektonische Werk: Monographie und Werkverzeichnis*. 1985. p.41.

[2.016]: Palacio Stoclet de Hoffmann en Bruselas. En: *Architect Magazine* (2016) [en línea] Disponible en: http://www.architectmagazine.com/design/the-palais-stoclet-seduces_o. [Consulta: 25 de marzo de 2016].

De nuevo Loos utiliza la metáfora recurrente de la ropa como relación equiparable a la que existe entre arquitectura y sujeto. En estas palabras, el arquitecto austriaco escribe sobre el exterior de la casa en los mismos términos que lo hace sobre la moda, ya que de igual forma que el atuendo permite proyectar una determinada imagen hacia la sociedad en la que nos insertamos, la arquitectura viste el interior como la ropa cubre nuestro cuerpo, adecuándose a la ocasión, como si de un atuendo se tratara. En un entorno que ha cambiado como consecuencia de la nueva cultura emergente asociada a la metrópolis, el sujeto de la arquitectura es para Loos el individuo que lucha por reafirmar su singularidad e independencia ante la fuerza uniformadora de la sociedad. Siguiendo su argumento, la moda es una máscara que protege la intimidad del ser metropolitano, puesto que ya no hay necesidad de diferenciarse de los demás a través de los signos exteriores, sino de lo que realmente representa al individuo que habita la arquitectura y lo hace singular frente a los demás. Esto es un síntoma de la evolución del hombre moderno, que disfruta de un mayor grado de refinamiento y sofisticación. (Colomina, 1996: 36-39)

Nos hemos vuelto más finos, más sutiles. Los miembros de las tribus tenían que distinguirse con diferentes colores, la persona moderna utiliza su vestido como máscara. Su individualidad es tan grande que ya no se expresa a través de vestidos. Ausencia de ornamento es signo de fuerza intelectual. (...) Su capacidad de invención la concentra en otras cosas (Loos, “Ornamento y delito” (1908), 1993: 355)

Parece establecer así una diferencia radical entre interior y exterior, como reflejo de la separación entre la esfera de lo íntimo y la vida social del ser de la metrópolis: fuera, el ámbito del intercambio, el dinero, la máscara; dentro, el ámbito de lo inalienable, lo no canjeable, y lo inefable⁷. Diferencia por tanto entre el exterior de lo visual y el interior de lo sensible, casi como si de lo masculino y lo femenino se tratara: “protección” frente a “sensualidad” y “reproducción”. Loos introduce así el término *máscara*, objeto de discusión muy ligado a la modernidad, y un tema muy común en la Viena de la época, que es

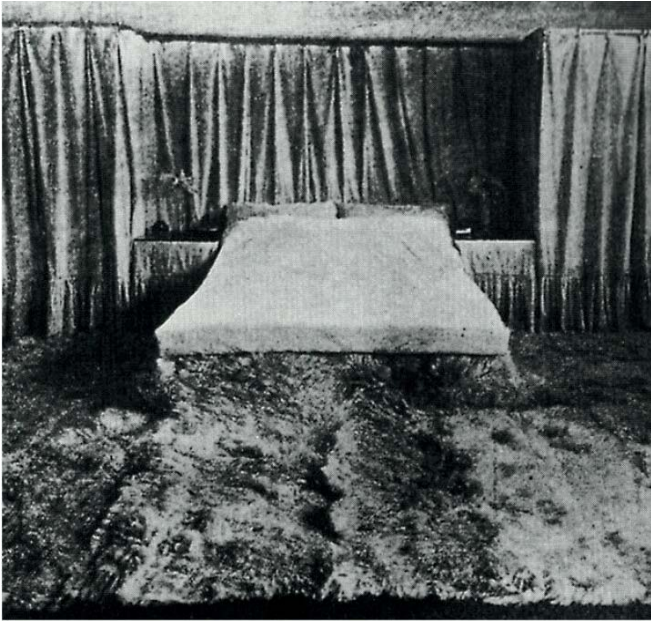
7. En este sentido, Loos incide en la necesidad de establecer la diferencia entre exterior e interior: *Hemos recibido tanto aire italiano a través de los alpes que nosotros, como nuestros padres, debiéramos construir en un estilo que se cierre contra el mundo exterior. Que la casa parezca discreta por fuera, que revele toda su riqueza por dentro.* (Loos, “Arte vernáculo” (1912), 1993: 67)

también, la Viena de Sigmund Freud. Las reflexiones freudianas acerca de la relación entre los diferentes “estratos” de la mente humana, y la justificación del comportamiento social del individuo asociado al inconsciente, son conocidas por Loos y están latentes en algunas de sus estrategias de proyecto. En definitiva, la relación entre el interior de la casa, vinculado a la esencia del individuo, y el exterior, se define mediante la materialización de un límite, una acción de defensa:

Después de todo, cada cosa existe solamente en virtud de sus límites, en otras palabras, en virtud de un acto más o menos hostil contra su entorno. (Colomina, 1996: 21)

Loos considera que una casa no debe transmitir hacia el exterior aquello que ocurre en su interior, especialmente su riqueza, por lo que en las condiciones de contorno que genera la nueva gran ciudad o metrópolis es necesaria la existencia del límite en la arquitectura, que proteja la diferencia entre “habitar” el interior y “tratar con” el exterior. Lo primero es personal e intransferible, lo segundo implica una proyección en la sociedad. De la necesidad de este límite deriva la existencia de la *máscara*, que no es esa otra máscara falsa que critica en sus escritos, la que a modo de opulentas fachadas visten buena parte de los edificios del *Ringstrasse* vienes, enmascarando la realidad de sus interiores, sino que se refiere a la que podemos llevar con un disfraz para proteger nuestra identidad en un baile de carnaval, epítome de la socialización y el refinamiento. Ante la percepción de que la vida moderna se empezó a desenvolver en dos niveles irreconciliables, por un lado, la experiencia como individuo, y por otro, la experiencia como sociedad, Loos considera que el interior no debe transmitir nada al exterior porque nuestro ser íntimo se ha separado de nuestro ser social, existe una división entre lo que el sujeto piensa y lo que dice o hace. Este sería uno de los motivos por los que el arquitecto austriaco renuncia a manipular el espacio exterior con la misma carga experimental que lo hace con los espacios interiores:

El interior habla el lenguaje de la cultura, el lenguaje de la experiencia de las cosas; el exterior habla el lenguaje de la civilización, el de la información. El interior es “lo otro” en relación al exterior, del mismo modo que la información es “lo otro” en relación a la experiencia. Así, por otro lado, los edificios públicos pueden tranquilamente hablar de lo que pasa detrás de sus fachadas: “El edificio del juzgado debe provocar



[2.017]



[2.018]

un efecto intimidatorio en el criminal furtivo". El edificio de un banco debe decir: "Aquí su dinero está seguro y custodiado por gente honesta". No hay contradicción entre hacer e informar. (Colomina, 1991: 67)

El discurso loosiano sobre el interior está en definitiva asociado a la experiencia de lo corpóreo, por lo que de alguna forma se aparta del camino del pensamiento cartesiano, que considera a la razón como único soporte del *conocimiento válido y transmisible* (puesto que en la experiencia y las sensaciones habita el error, sólo evitable mediante el uso exclusivo de la razón). La prioridad otorgada a la experiencia sensorial del espacio frente a su construcción racional sitúa al cuerpo humano como centro de la estrategia proyectual. Como señala José Quetglas, todo en la *arquitectura* de Loos puede explicarse como la envoltura del cuerpo. .

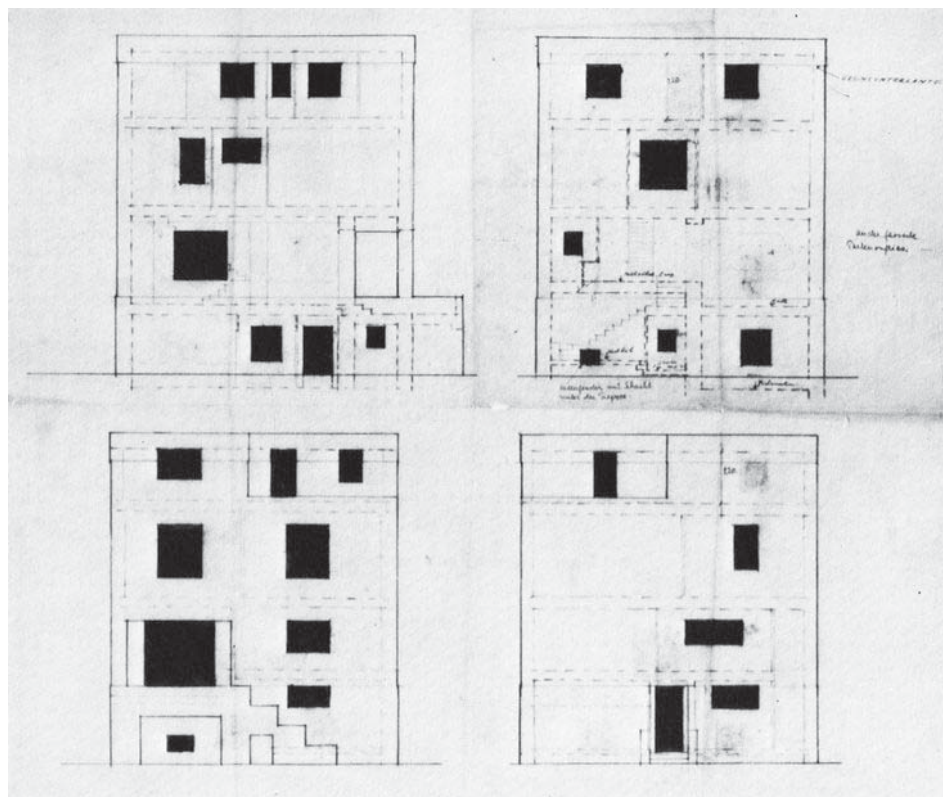
A fin de cuentas, el interés dedicado a la máscara ha provocado consecuentemente el desplazamiento del foco de atención hacia otro ámbito aún más recóndito que el mero interior: el espacio de la "intimidad". Potenciando aquello a lo que se otorga el papel de proyectar una determinada imagen del individuo hacia su entorno social, se está en definitiva reforzando la idea de la necesidad de protección de la esencia íntima del mismo. Este espacio asociado a

[2.017-018]: Dormitorio de Lina, esposa de Adolf Loos. La profusión en el material de revestimiento, telas y pieles, asociado a la cubrición y la vestimenta, refuerzan la idea de sensualidad íntima, en una identificación entre envolvente espacial y vestimenta. En: Colomina, Beatriz: *Privacy and Publicity*, 1994. p. 235-236.

la intimidad no se puede delimitar por simple oposición al espacio público, como le ocurre al espacio privado tradicional, no es un lugar tangible⁸. Se podría decir que es la máscara lo que dota a este espacio de contenido, lo que lo hace “íntimo”, o dicho de otro modo, es el obsesivo interés por la envolvente interior lo que construye lo íntimo. A partir de este razonamiento, Loos hace hincapié en que la dualidad interior personal/mundo exterior sólo puede ser superada por el sujeto y no por su máscara, de ahí que, en su arquitectura, el tránsito entre público y privado tiene un doble registro: por un lado, la diferencia entre exterior e interior que realiza la envolvente, y por otro, el tránsito hacia lo íntimo, que se produce en el interior y se apoya en el muro, la *máscara*, como elemento indispensable para ser manipulado y así formar parte del juego espacial. Si, como dice Nietzsche, *la cultura moderna es esencialmente interna*, y el viejo orden de la ciudad se ha desplazado de algún modo hacia el interior, este interior es un espacio mucho más imbricado que el que se establece por simple oposición con el exterior. De ahí que la arquitectura de Loos sea más compleja en la medida en que se introduce la intimidad como elemento cualificador del espacio. (Colomina, 1996: 37-46)

En esto radica la novedad del Raumplan, término de nuevo cuño con el que se designa de forma genérica la estrategia proyectual implementada por Loos en sus obras domésticas, y que hace referencia a la consideración tridimensional de la relación entre los distintos espacios interiores, más allá de la mera distribución funcional en planta. No solo la disposición espacial de las distintas estancias estará siempre determinada en función del grado de privacidad al que cada una se asocia, sino, especialmente, las relaciones entre ellas. A través de estos mecanismos, el arquitecto austriaco desarrollaría algunos de los más interesantes a la par que vigentes mecanismos de conexión lineal entre espacio exterior e interior, una materialización arquitectónica del gradiente público-privado-íntimo que encuentra su sentido en la riqueza espacial de los interiores.

8. *La intimidad del corazón, a diferencia del ámbito privado, carece de un lugar tangible en el mundo, ni la sociedad contra la que éste protesta y se reafirma puede ser localizada con la misma certeza que el espacio público.* (Arendt, 1958: 39)



[2.019]

El gradiente de la privacidad en el *Raumplan*

Se podría afirmar por tanto, según lo expuesto con anterioridad, que con Adolf Loos se da por primera vez el reconocimiento de la fachada como límite. El muro de fachada es usado así para enfatizar la diferencia entre interior y exterior, de forma que la disposición de entrada, ventanas, balcones, etc, forma parte del discurso en la secuencia del tránsito, en su puesta en escena. La tensión entre interior y exterior habita principalmente, en el discurso loosiano, en el límite que separa el uno del otro, una pared que se “desdobla” para ser de alguna forma habitada por el sujeto. Para controlar el manejo de estos mecanismos de relación, Loos utilizaba una forma de representación inédita hasta la fecha, según la cual en cada uno de los alzados representados se incluye no sólo la definición exterior del mismo, como hasta entonces sería lo convencional, sino que a esos dibujos se superponen, en líneas discontinuas, las divisiones horizontales y verticales del interior, la posición de las habitaciones, el espesor de los forjados y de las paredes. En la imagen correspondiente a la villa Rufer, se puede

[2.019]: Alzados de la Villa Rufer, en los que puede observarse la técnica utilizada para la colocación de los huecos de fachada. En: Colomina, Beatriz: *Privacy and Publicity*, 1994, p. 274.

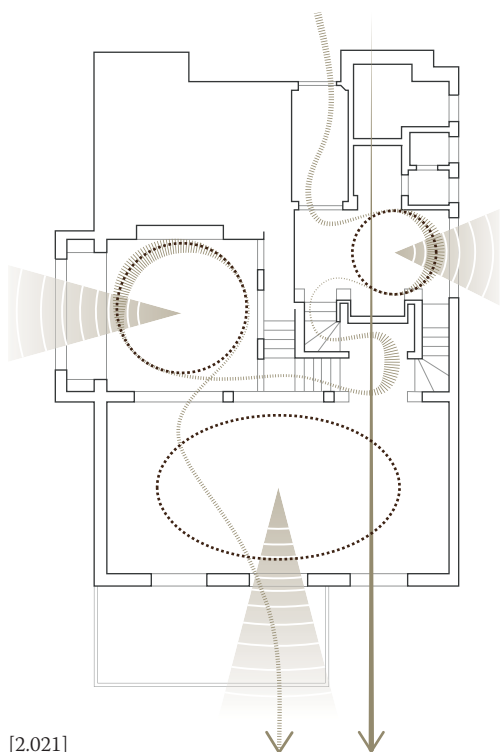
observar dicho proceder, en el que la composición de la fachada ya no responde a criterios meramente compositivos o estéticos, sino también a la necesaria involucración de los huecos de la fachada en la definición de los espacios interiores, iluminación mediante. Por ello, las ventanas se representan como recuadros negros sin marco, con lo que el arquitecto describe el puente de unión entre interior y exterior, la membrana que a la vez los separa y los une.

Le Corbusier cuenta en su libro *Urbanisme* cómo Loos le decía un día: *Un hombre cultivado no se dedica a mirar por la ventana, su ventana es un vidrio translúcido, que está ahí sólo para permitir que luz entre, pero no para que la mirada lo atraviese* (Le Corbusier, 1920: 174). La afirmación resume de forma adecuada el carácter que se quiere imprimir a la envolvente de los espacios interiores en la arquitectura loosiana. En su afán por reforzar esta idea, las diversas estancias se conforman a lo largo del recorrido interior de forma que la mirada siempre sea introspectiva, haciendo al visitante girarse para enfrentarse al espacio que acaba de recorrer, en vez de mirar hacia el espacio a continuación o al exterior. Loos dispone con frecuencia sofás de obra bajo las ventanas, de modo que disuade al usuario de acercarse para mirar. Esa conformación hace a su vez que el visitante que accede al espacio no puede distinguir con claridad al habitante sentado, a contraluz, mientras que este último tiene una clara visión del primero, sobre el que la luz incide directamente. Consigue generar así una situación análoga a la de un teatro, en el cual el espectador desde su ámbito mira hacia el escenario, prolongando un espacio en el otro, con lo que consigue una enorme riqueza con una relativa economía espacial. Puede servir como ejemplo de esta disposición la villa Müller, construida en Praga en 1930. En ella, la secuencia de espacios articulados en torno a la escalera, obedece a un sentido creciente de privacidad desde el cuarto de estar hacia el comedor y el estudio, hasta llegar a la “habitación de la señora”, con una zona elevada para sentarse, que ocupa el corazón de la casa. Dicha estancia mira hacia el estar de día, con lo que aquí también la parte más íntima de la casa es como un palco del teatro, situado sobre la entrada a los espacios públicos de la casa, de forma que todo se puede ver y controlar. Incluso la vista del exterior desde este espacio está contenida dentro de una vista del interior. En los interiores de Loos, la sensación de seguridad no se consigue simplemente volviendo la espalda al exterior y sumergiéndose en un universo privado. Los



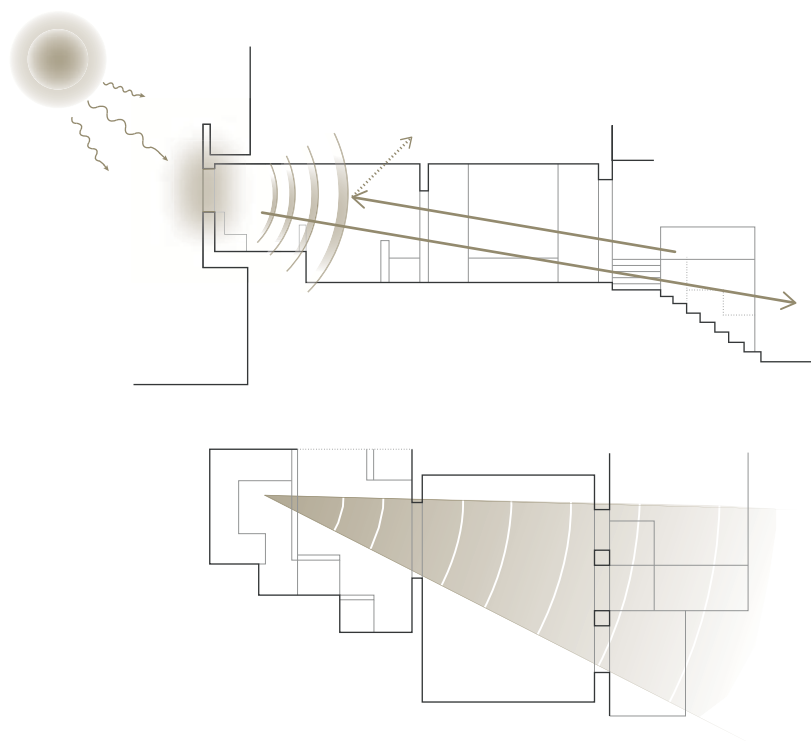
[2.020]

[2.020]: Villa Müller. Sala de estar de las damas. En: Risselda, Max: *Raumplan versus plan libre*, 1991. p. 92.



[2.021]

[2.021]: Diagrama de circulación y vistas dentro de la villa Moller en Viena. S.C.R.



[2.022]

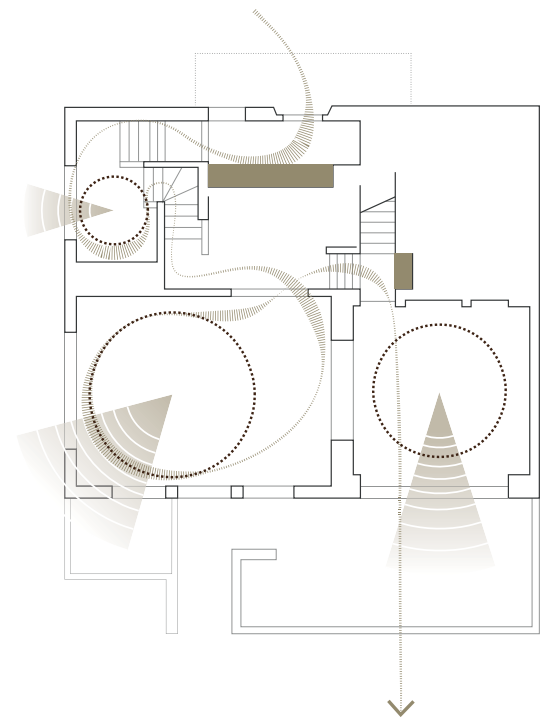
[2.022]: Diagrama de sección de la villa Moller en Viena. S.C.R.

habitantes de las casas de Loos son a la vez actores y espectadores de la escena familiar, ocupando el espacio o viéndolo desde un espacio contiguo, con lo que se complejiza la clásica distinción entre dentro y fuera, privado y público, objeto y sujeto.

Existe en el Raumplan loosiano un gradiente de privacidad vertical según el cual se va ascendiendo gradualmente desde los espacios más públicos en planta baja, a los más privados en los niveles superiores. (Van de Beek, 1991: 27-45).

También existe un gradiente de *privacidad axial*, de forma que la fachada es lo más público y contiene la entrada, mientras que los espacios principales de estancia están en la trasera, alejados de la calle y orientados hacia el jardín trasero, el lugar con más privacidad. Esta disposición se diferencia de los patrones tradicionales, aún vigentes en la época, en los que los espacios de estancia se situaban en fachada, especialmente en planta baja. La diferenciación en términos de privacidad entre fachada y trasera introduce un movimiento en dirección al fondo de la casa que siempre incluye una ligera subida hacia el estar principal, que mantiene a su vez la diferencia de nivel con el jardín trasero (a continuación), donde se vuelve a recuperar la cota de la calle.

A todo hay que añadir lo que van Beek llama *gradiente de privacidad lateral*, o la diferencia que existe entre los flancos de las viviendas de Loos, que es significativa y está causada fundamentalmente por la disposición de la secuencia de introducción en la casa fuera del eje central, como venía siendo tradicional. Al reposicionar el movimiento a lo largo de uno de los lados, se generan más posibilidades de acometida de los espacios principales, lo cual, unido a la utilización de tramos de escalera, genera un movimiento en espiral ascendente que va introduciendo paulatinamente al usuario en el corazón de la casa. La villa Müller, es sin duda el ejemplo más evolucionado y perfeccionado del Raumplan, fruto de la colaboración entre arquitecto y cliente. Situada en la vertiente norte de las colinas que bordean el centro histórico de la ciudad, la parcela tiene vistas panorámicas hacia el norte. Se eleva sobre una pronunciada pendiente en la misma orientación, y queda rodeada en tres de sus cuatro lados por espacio público. De esta forma, sólo comparte una de las lindes con otra parcela de propiedad privada, también residencial. Para conseguir el mejor aprovechamiento y las mejores condiciones en las relaciones entre interior y exterior, Loos sitúa la casa lo más alejada posible del lateral este de la parcela, para conseguir así un jardín resguardado de miradas ajenas. Sitúa el estar principal de planta baja al Norte, con un pequeño balcón y todas las vistas panorámicas, mientras que el comedor se enfrenta al jardín generado en el flanco este, por lo que la secuencia de acceso se sitúa a lo largo del costado oeste de la casa. Dicha secuencia tiene su comienzo en la puerta de entrada, un elemento con singular carácter que aparece excavado en la fachada sur del volumen edificado, protegido mediante un pequeño voladizo. Se trata de un elemento con diversas funciones, revestido de piedra para acentuar la idea de refugio excavado en el prisma, en el que la posición central la ocupa un banco en el que se poderse resguardar, orientado al sol de mediodía. La puerta se abre en un lateral, comunicando con un corto y ancho pasillo que da paso al espacio de recepción, algo más que vestíbulo, de dimensiones generosas y con una chimenea, que a modo de pequeño foyer preserva la privacidad del salón y prepara al visitante para la llegada al mismo. (Van de Beek, 1991: 27-45)



[2.023]

[2.023]: Diagrama de circulación y vistas dentro de la villa Moller en Viena. S.C.R.



[2.024]

Le Corbusier. La fachada libre frente a la planta libre.

La irrupción en escena de Le Corbusier supondrá un nuevo punto de inflexión en la debatida cuestión de la fachada como separación entre los ámbitos exterior e interior en arquitectura. Entre 1920 y 1921 el arquitecto entonces suizo publica una serie de artículos en la revista *L'Esprit Nouveau*, de la que él era editor, en los que recoge sus ideas acerca del modo en que la arquitectura debía dar respuesta a los nuevos condicionantes surgidos en el mundo occidental, profundamente transformado a causa de la Revolución Industrial y la Primera Guerra Mundial. Dichos artículos serán compendiados en su primer libro, *Vers une Architecture* (1923), y en ellos es posible apreciar cómo muchos de los intereses que Le Corbusier manifiesta en esta época son en parte heredados de Adolf Loos. Precisamente, “Ornamento y Delito”, uno de los ensayos más representativos de la obra del austriaco, fue publicado en 1920 en el número 2 de *L'Esprit Nouveau*, junto con un editorial, probablemente escrito por Ozenfant en el que se ensalzaba la figura del austriaco como precursor de la nueva modernidad:

El Sr. Loos es uno de los pioneros del nuevo espíritu. Hacia 1900, cuando el entusiasmo por el modernismo era imparable, en la era de la decoración a ultranza, y de intrusión intempestiva del Arte en todo, el Sr. Loos, espíritu claro y original, empezó su campaña contra la futilidad de esas tendencias. (Ozenfant, 1920: 159)

[2.024]: Le Corbusier: Pabellón del Esprit Nouveau, 1925. Fondation Le Corbusier.

Le Corbusier abundaría en estos elogios sobre su colega vienés en otro de sus ensayos, en el que reconoce explícitamente la influencia del Otro en cuanto a la concepción de una arquitectura desprovista de excesos ornamentales de carácter superfluo: *Loos barrió bajo nuestros pies, fue una limpieza homérica – exacto, filosófica y lógica. Con ello, Loos influenció nuestro destino en arquitectura.* (Le Corbusier, 1930 Frankfurter Allgemeine)

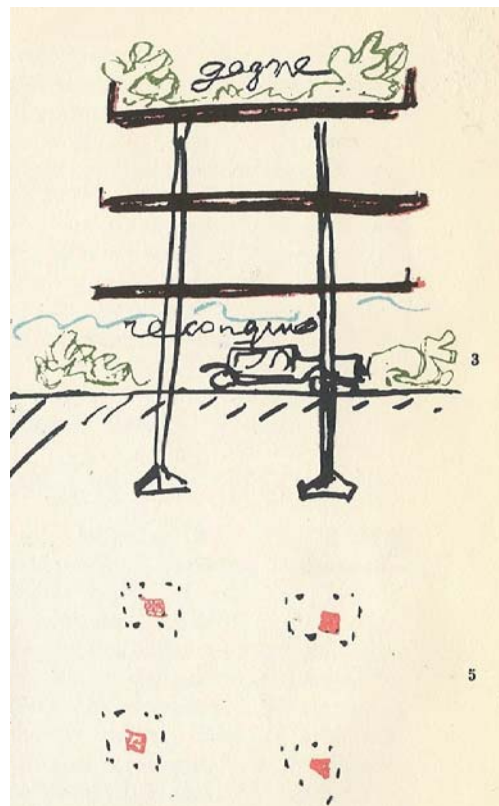
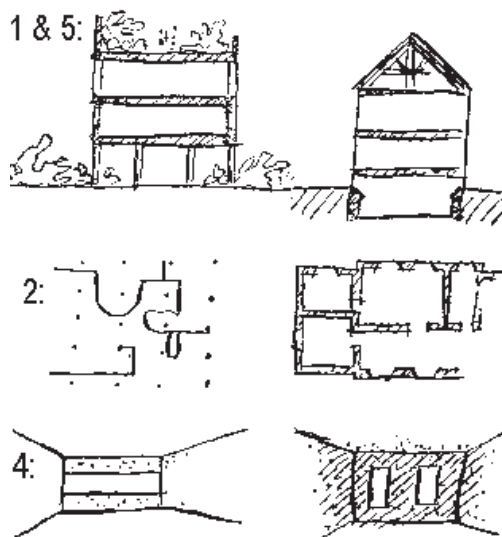
La influencia loosiana en la obra de Le Corbusier se deja sentir en varios de los principios que este enuncia en sus primeros escritos. Así, en uno de los artículos incluidos en *Vers une Architecture*, titulado “Trois rappels à Messieurs les architectes” (“Tres advertencias a los señores arquitectos”), desarrolla los tres aspectos fundamentales que rigen la arquitectura: volumen, superficie y plan (o planta, en tanto que vertebrador del espacio⁹). En la parte correspondiente a la “superficie”, Le Corbusier reitera los argumentos de Loos acerca de la importancia de la envolvente a la hora de definir la arquitectura, y alerta sobre la manera en la que los excesos decorativos de la época devoraban el volumen, en unas palabras que recuerdan a las críticas del austriaco a sus colegas, más de veinte años antes:

(...) el arquitecto tiene por misión dar vida a las superficies que envuelven esos volúmenes, sin que estos se conviertan en parásitos, devoren el volumen y lo absorban en su beneficio: triste historia de los tiempos presentes. (Le Corbusier, 1998: 25)

En otro pasaje, referido a la planta como manifestación del esquema intelectual vertebrador de la construcción, Le Corbusier señala que Masa y superficie son los elementos por los cuales la arquitectura se manifiesta. *Masa y superficie están determinados por la planta. La planta es el generador... La planta incorpora en sí misma la verdadera esencia de las sensaciones.* (Le Corbusier: 1998: 35-38). En 1926, Le Corbusier publica sus llamados “Cinco puntos de una nueva Arquitectura”¹⁰, que supusieron un importante avance en la innovación

9. Aunque las traducciones de la obra de Le Corbusier la palabra *plan* (francés) como esquema organizador se traduce, con cierta lógica, directamente por “plan” (español), realmente las connotaciones que usa en sus escritos hacen pensar más bien en una referencia a “plano” o “planta”, como transcripción del esquema funcional a la distribución espacial en arquitectura.

10. Le Corbusier identifica estos cinco puntos como necesarios para la generación de una nueva arquitectura, y son: **La planta baja sobre pilotis**, generando un espacio para albergar el coche; **la planta libre**, con una



[2.025]

[2.025]: Dibujos de Le Corbusier representativos de los cinco puntos de la arquitectura. En: *Le Corbusier: Almanach d'architecture moderne*, 1925.

conceptual de la disciplina, y que se basaba en las nuevas tecnologías asociadas al uso del hormigón armado. Podríamos decir que todos los puntos enunciados tienen relación con la idea de la envolvente como elemento primordial de la arquitectura, y en cualquier caso, entroncan con los principios loosianos, no sólo en lo que respecta a la envolvente arquitectónica, sino también en lo tocante a la idea del recorrido como forma de reconocer la arquitectura construida, o *"promenade architecturale"*. En definitiva, el archiconocido principio de planta libre corbuseriana genera una relación entre interior y exterior más "líquida", en la medida en que la fachada también se entiende como "fachada libre". El hecho de despojar del papel de soporte estructural a la envolvente ha de ser evidenciado mediante la composición de huecos en fachada que permita mostrar una aparente incompatibilidad con la estática tradicional, en la que el plano no podía horadarse más que en determinadas proporciones y hasta un determinado límite, para no poner en riesgo la estabilidad del edificio.

En este sentido, la apuesta por la liberación de construcción en planta baja, que aprovechando la manera moderna de construir y de soportar a los edificios según la nueva tecnología disponible, persigue mejorar las condiciones de salubridad de las plantas bajas, evitando las frecuentes patologías relacionadas con el contacto directo del edificio con el suelo, ayuda a la definición de una nueva forma de relación exterior e interior. Así, en un aparente nuevo acto de desafío de las convenciones establecidas, Le Corbusier introduce el espacio exterior hasta el interior del edificio, alargando la secuencia de llegada, creando un nuevo ámbito en la misma hasta entonces prácticamente inexistente en el cual el visitante es recibido por una zona porticada sobre la que levita la construcción principal.

Los nuevos tipos estructurales, basados en la existencia de un esqueleto portante que discretiza en vigas y pilares, permite a Le Corbusier la incorporación directa de fragmentos del exterior en los interiores como parte de su estrategia proyectual. Esta forma de manipulación de la envolvente marcará una de las diferencias fundamentales con la aproximación a esta cuestión de Adolf Loos, que imprimía a los espacios interiores de sus obras una intensificación gradual en

estructura de pilares que no tiene que seguir la lógica del muro de carga; **la fachada libre**, posible al ser desposeída de su papel estructural; **la ventana horizontal**, que deriva de lo anterior y mejora la relación entre el exterior e interior, y **la terraza-jardín**. (Le Corbusier, 1998)

lo que a privacidad se refiere. Una vez la envolvente es atravesada desde el exterior, la secuencia ascendente se dibuja mediante una manipulación introspectiva de tipo escultórico, pero en modo inverso, buscando el negativo, el molde que genera el espacio. Las estancias loosianas se proyectan unas en otras y el exterior simplemente subraya determinados efectos lumínicos que ayudan a conseguir la transparencia y profundidad perseguida, sin que el exterior se haga presente de una forma tan patente como en la obra de Le Corbusier. Su modo de actuar no se vincula tanto con el molde espacial sino con la positivización de los elementos que definen el espacio. Sirvan como ejemplo los proyectos de algunas de sus casas más emblemáticas, como la Maison La Roche-Jeanneret (París, 1922), Ville Savoye (París, 1928-30) o la Casa para el Doctor Curutchet (La Plata, 1949-50). En ellos, siguiendo un patrón paulatinamente más cercano a la tradición mediterránea, los espacios de tránsito entre exterior e interior son inserciones de aquél en este, principalmente. La manipulación de la volumetría para introducir el jardín o patio en el interior de la casa, no importa en qué nivel de la misma, una vez traspasado el espacio de atrio o pórtico y como prolongación de este, va adquiriendo más presencia con el tiempo en la arquitectura doméstica de Le Corbusier. En su artículo “Twentieth century building, Twentieth century living”, Le Corbusier aboga por la elevación de los espacios de *estancia en el aire, sobre los pilares desnudos*, con lo que el espacio bajo la casa es aprovechado para que el jardín se extienda hasta dentro de la casa, para que puedan jugar los niños, entrar en casa a cubierto, o guardar el coche, y así no será necesaria la distinción entre delantera y trasera de una casa. (Le Corbusier, 1930: 145)

La transición entre los espacios público y privado a través de la planta baja porticada es diferente en cada uno de los proyectos. Así, en la maison La Roche o la villa Stein el espacio porticado no se asocia a la entrada a ninguna de las viviendas, simplemente facilita la creación de un lugar a cubierto en el que poder extender las actividades al exterior. Por otro lado, el espacio a doble altura es interior en el primer caso y se desarrolla tanto en interior como en exterior en el segundo, en una intensificación de la disolución de la frontera entre fuera y dentro. Si se analiza el que quizá pueda considerarse el proyecto icónico de Le Corbusier, Ville Savoye, es posible observar cómo el espacio porticado de planta baja sí es el comienzo de la secuencia de llegada, aun cuando



[2.026]



[2.027]



[2.028]

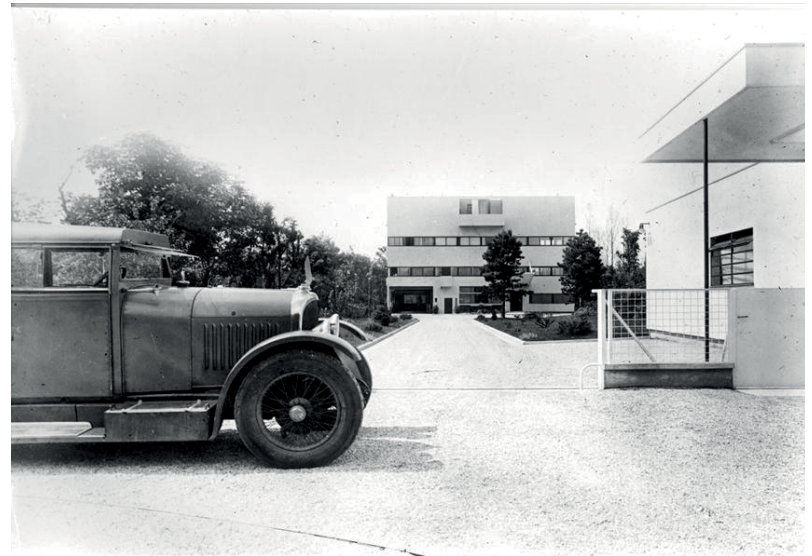
[2.026]: Le Corbusier. Maison La Roche - Jeanneret. Fotografía: Cemal Emden, 2015. Fondation Le Corbusier.

[2.027]: Le Corbusier. Ville Savoye. Fotografía: Cemal Emden, 2015. Fondation Le Corbusier.

[2.028]: Le Corbusier. Casa Curutchet. Fotografía: Olivier Martin, 2006. Fondation Le Corbusier.



[2.029]



[2.030]

se diluya la importancia de la entrada al disponer los retranqueos de la fachada a este nivel en tres de los lados de la edificación. No hay una singularización de la entrada como tal, simplemente una apertura introductoria a la rampa que conduce al visitante hasta el espacio de estancia, situado junto al patio. El visitante no pierde así la relación con un exterior que ahora es distinto, en la medida en que es posible su control desde el interior, se “privatiza” un ámbito que pasa a sumar las cualidades introspectivas del habitar y extrovertidas de los espacios abiertos al aire libre. En el caso de la Casa Curutchet, la dualidad de funciones permite una intensificación del efecto conseguido mediante la introducción del exterior en el interior, con una más que interesante incorporación de los elementos vegetales a la misma.

[2.029]: Patio en primera planta de la Villa Savoye. Fotografía: Paul Kowalsky. En: *Fondation Le Corbusier* (2004) [en línea] Disponible en: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5525&sysLanguage=en-en&itemPos=76&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName=home>. [Consulta: 25 de febrero de 2015]

[2.030]: Imagen del jardín de la Villa Stein. En: *Fondation Le Corbusier* (2004) [en línea] Disponible en: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7380&sysLanguage=en-en&itemPos=73&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName=>. [Consulta: 25 de febrero de 2015]

La transición entre los espacios público y privado a través de la planta baja porticada es diferente en cada uno de los proyectos. Así, en la maison La Roche o la villa Stein el espacio porticado no se asocia a la entrada a ninguna de las viviendas, simplemente facilita la creación de un lugar a cubierto en el que poder extender las actividades al exterior. Por otro lado, el espacio a doble altura es interior en el primer caso y se desarrolla tanto en interior como en exterior en el segundo, en una intensificación de la disolución de la frontera entre fuera y dentro. Si se analiza el que quizá pueda considerarse el proyecto icónico de Le Corbusier, Villa Savoye, es posible observar cómo el espacio porticado de planta baja sí es el comienzo de la secuencia de llegada, aun cuando

se diluya la importancia de la entrada al disponer los retranqueos de la fachada a este nivel en tres de los lados de la edificación. No hay una singularización de la entrada como tal, simplemente una apertura introductoria a la rampa que conduce al visitante hasta el espacio de estancia, situado junto al patio. El visitante no pierde así la relación con un exterior que ahora es distinto, en la medida en que es posible su control desde el interior, se “privatiza” un ámbito que pasa a sumar las cualidades introspectivas del habitar y extrovertidas de los espacios abiertos al aire libre. En el caso de la Casa Curutchet, la dualidad de funciones permite una intensificación del efecto conseguido mediante la introducción del exterior en el interior, con una interesante incorporación de los elementos vegetales a la misma.

Ilustrando la cuestión a través del proyecto para la villa Stein, Risselada destaca las consecuencias espaciales que trajo consigo la adopción de la estructura Dominó en dichas obras: *Las posibilidades espaciales de la estructura Dominó han sido exploradas hasta el extremo, especialmente la relación entre “planta libre” y “fachada libre”. El status independiente de la proyección de la estructura Dominó tiene un resultado: En este caso, como “puente” situado entre la fachada y el vacío, entre “fuera y “dentro”, lo que aparenta ser intercambiable. El vacío ya no es el centro de la casa, sólo hace visibles los objetos entre los cuales se despliega la “promenade architecturale”.* (Risselada, 1991: 131).

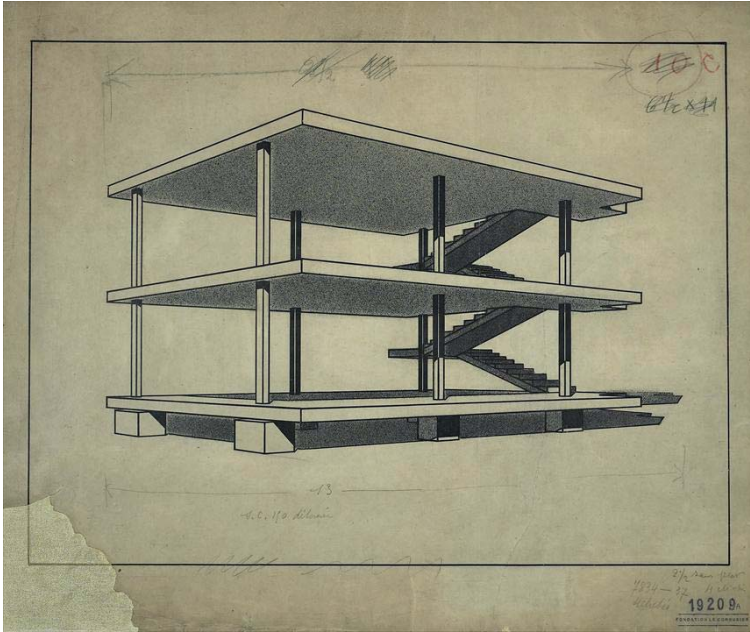
Esta condición de posible intercambio entre condiciones opuestas, interior – exterior, mediante la introducción de los vacíos en el volumen edificado, contrasta significativamente con la forma en que Loos aborda estas cuestiones en sus obras domésticas mucho más más contenidas. No obstante, la manera de proceder de Le Corbusier es menos perceptible en los proyectos residenciales colectivos y, a mayor escala, en lo que a creación de nuevos espacios urbanos se refiere.

La envolvente indiscreta. La mirada.

Le Corbusier, aun siendo una figura de difícil encaje en un determinado movimiento o tendencia específica, debido principalmente a la potencia y extensión de su obra, forma parte de manera indiscutible de



[2.031]



[2.032]



[2.033]

[2.031]: Casa Curutchet. Fotografía: Olivier Martin-Gambier, 2006. Fondation Le Corbusier.

[2.032]: Dibujo de la maison dom-ino realizado por Le Corbusier. Fotografía: Fondation Le Corbusier.

[2.033]: Imagen del jardín de la Villa Stein. En: *Fondation Le Corbusier* (2004) [en línea] Disponible en: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7380&sysLanguage=en-en&itemPos=73&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName=>. [Consulta: 25 de febrero de 2015]

la fuerza de choque que encabeza la vanguardia europea de principios de siglo XX, por lo que su obra entronca con los avances que ya hemos visto sobre la consideración de la envolvente en arquitectura. Desde el principio de su carrera, Le Corbusier fue consciente de la potencial utilidad de sus publicaciones, en las que junto a la palabra escrita, las imágenes fotográficas jugaban también un papel importante. A esto hay que añadir una enorme intuición acerca del comportamiento de la sociedad ante los cambios que el mundo estaba experimentando. Así, Le Corbusier realiza a través de sus escritos, conferencias y obra construida, una ingente labor como heraldo de la nueva arquitectura que ha de imponerse en el mundo de la modernidad, donde el papel de los medios de comunicación será determinante. (Rojo de Castro, 2013: 5) Asimismo adopta la lucha por la superación de las estrategias estilísticas como génesis de la arquitectura, lo que él denomina “desvignolización” (Le Corbusier, 1960: 51) en referencia a la conformación de las fachadas en los edificios mediante la simple reinterpretación de los estilos clásicos, carentes de significación.

La imagen de la vestimenta como referencia también aparece de nuevo en el discurso de Le Corbusier a la hora de abordar la cuestión de la envolvente. No obstante, el papel que juega esta metáfora no será tan determinante como en el caso de Loos, debido principalmente a la entrada en juego de otros elementos asociados a los avances

tecnológicos, en gran medida vinculados a los medios de comunicación, como el cine o la fotografía. Así, mientras que para Loos el traje inglés era la máscara necesaria para sostener al individuo en las condiciones de existencia metropolitanas, para Le Corbusier este traje es incómodo e ineficaz; y mientras que Loos ensalza la dignidad de la moda británica masculina frente la mascarada de la moda femenina, Le Corbusier opina de forma contraria, alabando la moda femenina en la medida en que incorpora cambios sustanciales insuflados por los vientos de la modernidad. Los comentarios de Le Corbusier sobre moda suelen venir al hilo del discurso acerca del interior: El mobiliario de estilo (Luis XV por lo general, tan común en la Francia de principios de siglo XX) debería ser reemplazado con equipamiento (mobiliario estándar, principalmente derivado del mobiliario de oficina), un cambio que asimila con la evolución sufrida por el vestido en la mujer. No obstante, Le Corbusier admite la existencia de ventajas y beneficios asociados a la indumentaria masculina, de la que destaca su función desindividualizadora frente a los particularismos:

El traje inglés que llevamos ha conseguido sin embargo algo importante. Nos ha neutralizado. Es útil mostrar una apariencia neutral en la ciudad. El signo de poder ya no es llevar plumas de avestruz en el casco, sino que está en la mirada. Esto basta. (Le Corbusier, 1960: 107)

La **mirada**. En un planteamiento sustancialmente loosiano a priori, la mirada supone el punto de inflexión a partir del cual Le Corbusier se distancia de su colega austriaco, al que ha tenido oportunidad de conocer y cuyo trabajo le resulta de interés. Para Le Corbusier, el interior ya no necesita ser definido como el sistema de defensa del exterior, por lo que no considera la envolvente como un elemento organizado principalmente para devolver la mirada hacia el interior, como hacía Loos. Los interiores de Le Corbusier funcionan de modo completamente distinto, casi opuesto: las ventanas aparecen siempre despejadas, sin cortinas, sin mobiliario que impida el acercamiento a ellas para disfrutar de la vista exterior. Es más, todo parece en estas casas dispuesto para que la mirada del sujeto se proyecte hacia fuera, a modo de marcos que encuadran unas determinadas vistas, construyendo los cerramientos para enmarcar el paisaje exterior. La mirada hacia el exterior y la sensación que provoca se convierte aquí en una de las principales herramientas en el trabajo del arquitecto, ya



[2.034]

[2.034]: Dibujo de Le Corbusier contra la “vignolización” en arquitectura. En: MoMA-*Building Collections: Recent Acquisitions of Architecture* (1996) [en línea] Disponible en: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1101?locale=en>. [Consulta: 25 de febrero de 2015]

sea para potenciarla o negarla, como objeto de proyecto, mediante la manipulación de la envolvente arquitectónica.

La separación entre el sujeto humanista tradicional (el ocupante o el arquitecto) y el ojo es la separación entre mirar y ver, entre fuera y dentro, entre paisaje y lugar. En los dibujos, el habitante o la persona en busca de un lugar es representada como una figura diminuta. De repente esa figura ve. Una foto es tomada, un gran ojo, autónomo de la figura, representa ese momento. Este es precisamente el momento de habitar. Este habitar es independiente del lugar (en el sentido tradicional); torna el exterior en interior. (Colomina, 1996: 330)

El interior para Le Corbusier es por tanto algo más que el ámbito simplemente delimitado y definido por oposición al exterior, éste forma parte y queda inscrito en los interiores a través de la ventana, como si de una pantalla de cine se tratara. Esta concepción está relacionada con el hecho de que al ser parte de un cerramiento que se ha desprovisto de su función portante, la ventana puede desvincularse de la tradicional lógica constructiva vertical, así como de su singularización ornamental. En la nueva arquitectura, la ventana es un instrumento mecánico, estandarizado y producido en serie, que puede agruparse modularmente en tiras horizontales o verticales, o conformar un muro de vidrio.

Percibo que la obra que levantamos no es única ni aislada; que el aire a su alrededor constituye otras superficies, otros suelos, otros techos, que la armonía que de repente aparece ante mi frente a la roca de Bretaña existe, puede existir, en cualquier otro sitio, siempre. La obra no está hecha sólo de sí misma: el exterior existe. El exterior en su totalidad me encierra, como si fuera una habitación. (Le Corbusier, 1960:78)

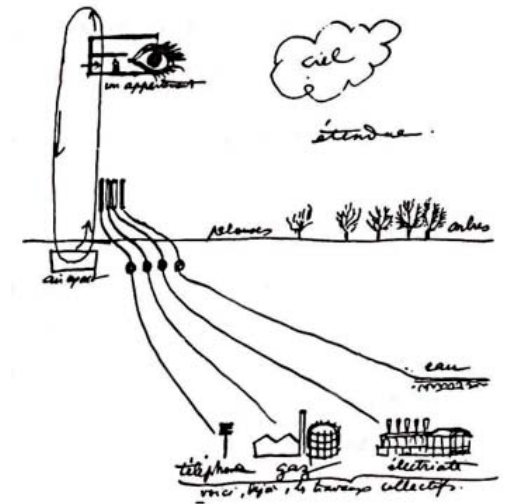
La consideración de la ventana como “pantalla” en la que se “proyecta” el paisaje estaría así, según señala Colomina, en el origen de la eliminación de cualquier elemento que resalte, desvignolizando la ventana, suprimiendo el umbral: *M. Vignole no se ocupa de las ventanas, aunque sí de las “entre-ventanas” (pilastras y columnas). Yo desvignolizo mediante: la arquitectura, que son planos iluminados.* (Le Corbusier, 1960: 53)



[2.035]

Para Le Corbusier, las nuevas condiciones urbanas son en parte consecuencia de la irrupción en la escena cotidiana de los nuevos medios de comunicación. Estos instituyen una relación entre el artefacto construido y la naturaleza que hace innecesario el carácter defensivo de la ventana de Loos. En *Urbanisme*, Le Corbusier imagina y describe los grandes rascacielos desde los que será posible controlar todo aquello que sucede en el mundo exterior: *La mirada horizontal llega muy lejos... Desde nuestras oficinas tendremos la sensación de ser vigías dominando un mundo en orden.... Los rascacielos concentran en sí mismos todo: son máquinas para abolir tiempo y espacio, teléfonos, cables, radios.* (Le Corbusier, 1920: 177). Con Le Corbusier, la mirada introspectiva de los interiores de Loos se convierte en una mirada de dominación.

En este punto, habría que preguntarse por qué la mirada corbuseriana es horizontal, tal y como él la denomina. La respuesta a esta interrogante remite en realidad a la forma de la ventana, vertical o apaisada, y puede hallarse en el largo debate que mantuvieron Le Corbusier y Perret en los medios publicados de la época (principalmente en la revista *L'architecture d'aujourd'hui*) sobre la pertinencia de un modelo u otro de ventana. Perret mantenía que la ventana vertical, la *porte fenêtre*, provocaba en el habitante la impresión de un espacio completo, en



[2.036]

[2.035]: Villa Church. La consideración del hueco como pantalla o lienzo de cuadro. En: *Fondation Le Corbusier* (2004) [en línea] Disponible en: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5358&sysLanguage=fr-fr&itemPos=65&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName=->. [Consulta: 3 de marzo de 2015]

[2.036]: Dibujo de Le Corbusier sobre el papel del apartamento como nexo entre ocupante y mundo exterior. En: Le Corbusier: *La Ville Radieuse*, 1935.



[2.037]

la medida en que permite la visión de la calle, el jardín y el cielo, mientras que la ventana horizontal, la *fenêtre en longueur*, *disminuiría la percepción y la correcta apreciación del paisaje*. En su inamovible convencimiento de las ventajas de la ventana horizontal, Le Corbusier pretende encontrar un argumento incontestable a través de métodos “científicos”, y para ello utiliza una carta de las que usaban los fotógrafos de la época para saber los tiempos necesarios de exposición de las placas:

He mantenido que la ventana horizontal ilumina mejor que la ventana vertical. Esa es mi observación de la realidad. Sin embargo, tengo fervientes opositores. Por ejemplo, me han espetado lo siguiente: “Una ventana es un hombre, ¡se mantiene de pie!”. Esto está bien si lo que quieres son “palabras”. Pero he descubierto recientemente en una carta de fotógrafo estos gráficos explícitos; ya no nado en aproximaciones de mis observaciones personales. Me enfrento a una película fotográfica sensible que reacciona a la luz. La tabla dice esto: ...La placa fotográfica en una habitación iluminada con una ventana horizontal necesita estar expuesta cuatro veces menos que en una habitación iluminada con dos ventanas verticales... Señoras y señores...Hemos abandonado las costas *vignolizadas* de las Academias. Estamos en el mar; no nos separemos esta noche sin haber fijado el rumbo. Primero, arquitectura: el pilote lleva soporta el peso de la casa sobre el suelo, en el aire. La vista de la casa es una vista categórica, sin conexión con el suelo. (Le Corbusier, 1960: 56-57)

[2.037]: Le Corbusier. Ville Savoye. (Fachada este) Fotografía: Olivier Martin-Gambier, 2006. Fondation Le Corbusier.

Lo que la ventana horizontal corta del cono de visión son las franjas de cielo y suelo que hacen posible la ilusión de la profundidad de la perspectiva. La ventana vertical de Perret corresponde al espacio de perspectiva, la ventana horizontal alargada de Le Corbusier pertenece al espacio de la fotografía. El hombre erguido de Perret es así sustituido por una cámara fotográfica, que flota sin conexión con el suelo.

Cuando usted compra una cámara, está determinado a tomar fotografías en el crepúsculo invernal de París, o en las brillantes arenas de un oasis; ¿cómo lo hace? Usando un diafragma. Sus paños de vidrio, sus ventanas horizontales están preparadas para ser diafragmadas a voluntad. Usted dejará pasar la luz donde quiera. (Le Corbusier, 1960: 133)

La ventana actúa como una lente, por lo que la casa en sí misma es asimilable a una cámara que apuntara a la naturaleza, que es también móvil y podría trasladarse de un lado a otro. Por esto, en sus escritos describe la *Ville Savoye* refiriéndose a ella como una caja apoyada en las patas de soporte, al modo en que se dispone una cámara sobre el terreno:

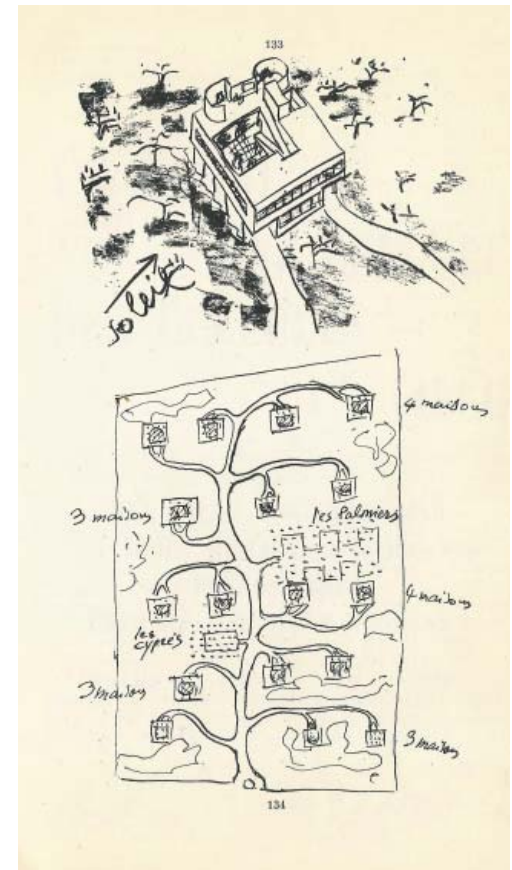
La casa es una caja en el aire, perforada en contorno, sin interrupción, por una ventana alargada (...) La caja está en medio del prado, dominando el jardín. (...) Los simples postes de planta baja, mediante una disposición precisa, cortan el paisaje con una regularidad que tiene el efecto de suprimir cualquier noción de "frente" o "trasera" de la casa, de "lateral" de la casa.

La planta es pura, hecha para las necesidades más exactas. Está en el lugar adecuado en el paisaje agreste de Poissy.

Pero en Biarritz, sería magnífica (...)

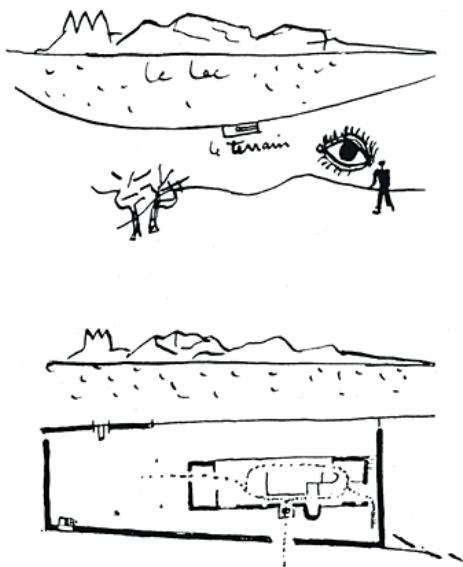
Voy a implantar esta misma casa en la hermosa campiña Argentina: tendremos veinte casas que se levanten sobre la alta hierba de un huerto donde las vacas continuarán pastando. (Le Corbusier, 1960: 136-138)

Por tanto, la envolvente es usada por Le Corbusier para su desmaterialización en aras de la presencia de la pantalla en la vida cotidiana, en el espacio doméstico que queda determinado por la serie de vistas que el visitante coreografía, al modo en que lo haría un montador con una película. (Colomina, 1996: 315)



[2.038]

[2.038]: Croquis relativo a la implantación de la *Ville Savoye* en su entorno, y la hipótesis de su repetición multiplicada en la campiña argentina. (Le Corbusier, 1960: 139)



[2.039]

[2.039]: Croquis preparatorios para el proyecto de la *Petite Maison*, a orillas del lago Lemán, en Corseaux, Suiza. En: Boesinger, W.; Girsberger, H.: *Le Corbusier 1910-65*, 1971. p. 38-40.

[2.040]: Ventana en el muro de cerramiento de parcela, para domesticar la vista. *Maison* en Corseaux, Suiza. En: *Fondation Le Corbusier* (2004) [en línea] Disponible en: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4445&sysLanguage=en-en&itemPos=72&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName=>. [Consulta: 25 de febrero de 2015]

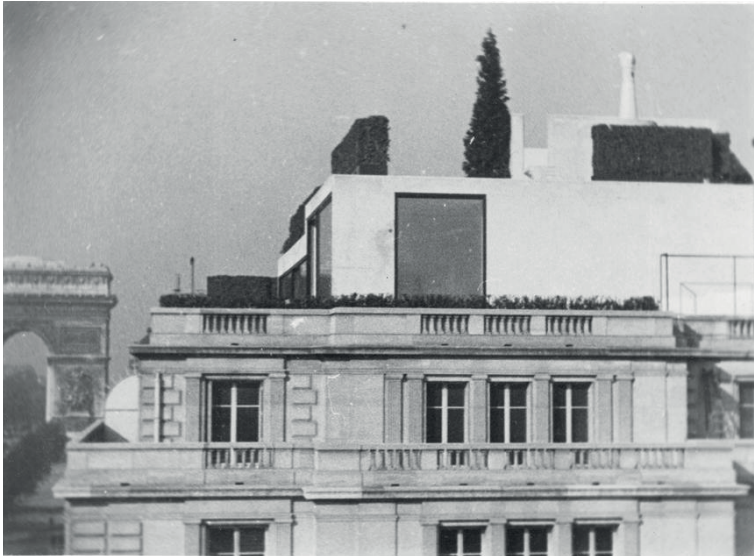


[2.040]

Este planteamiento es claramente distinguible en la casa que hizo para su madre, la *Petite Maison*, a orillas del lago Lemán. Le Corbusier pensó la casa primero en función de las vistas sobre el lago, coincidente con el sur. Luego buscó el lugar preciso, a lo largo de la franja de 10 a 15 km a lo largo de la orilla del lago que sabía que satisfarían los requisitos tenidos en cuenta a la hora de proyectar la casa en su cabeza. La “cámara” (la casa) puede situarse así en cualquier lugar a lo largo de esa franja, como un marco para la foto, estableciendo la diferencia entre simplemente mirar y realmente ver, manejando los recursos para domesticar el paisaje. Para ello dispone un muro en parte del perímetro, al objeto de controlar la vista en función de su interés:

El objeto es bloquear la vista hacia el norte y el este, parcialmente hacia el sur, y al oeste; ya que la abrumadora y permanente presencia del paisaje por todos lados tiene un efecto de hartazgo a largo plazo. ¿Han notado que bajo esas condiciones uno ya no “ve”? Para dar significación a las vistas, uno debe restringirlas y darles proporción; deben ser bloqueadas por muros que sólo se perforan en ciertos puntos estratégicos y ahí permitir una visión sin obstáculos. (Le Corbusier, 1954: 22-23)

Como señala Rojo (Rojo de Castro, 2013: 4), la equiparación entre la ventana y el diafragma y, por tanto, de la casa como cámara fotográfica, ahonda en las relaciones entre arquitectura y tecnología. Resulta



[2.041]



[2.042]

ilustrativo de esta concepción en el ático que Le Corbusier hizo para Charles de Beistegui en los Campos Elíseos en París (1929-1931), obra en la que el arquitecto llevó hasta el límite las posibilidades de la relación entre máquina y casa, consiguiendo efectos sorprendentes y novedosos. Se trataba de una casa no pensada inicialmente para ser habitada, sino para dar fiestas, en la que se decidió que no habría iluminación eléctrica sino velas, aunque sí todo tipo de artilugios alimentados con electricidad, que permitían la transformación en los espacios interiores y/o su relación con el exterior.

Tabiques correderos, puertas automatizadas, pantallas que se despliegan a la vez que las lámparas (de velas) se recogen en el techo para proyecciones cinematográficas, todo se activa con la luz eléctrica. En el exterior, en la terraza de la cubierta, un muro define el espacio como si de un interior se tratara, incluyendo una chimenea, pero las jardineras también cuentan con un dispositivo para que al accionarlo, los setos se descorran y permitan la vista enmarcada de la ciudad. La distinción entre dentro y fuera a través de la mirada se hace en esta obra más complicada, más intrigante, ya que en el nivel superior de la terraza, los muros que definen la *chambre ouverte* sólo permiten la visión de aquellos fragmentos del perfil de la ciudad que emergen por encima de dichos muros: la parte alta del arco del triunfo, o las puntas de la Torre Eiffel, el Sacré Coeur o los Inválidos. Sólo mediante el uso de un dispositivo tecnológico, como un periscopio, dispuesto en ese espacio, se puede divisar el panorama. (Colomina, 1996: 296-301)

[2.041-042]: Apartamento de Charles de Beistegui, París. En: *Fondation Le Corbusier* (2004) [en línea] Disponible en: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4572&sysLanguage=fr-fr&itemPos=2&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName=>. [Consulta: 25 de febrero de 2015]

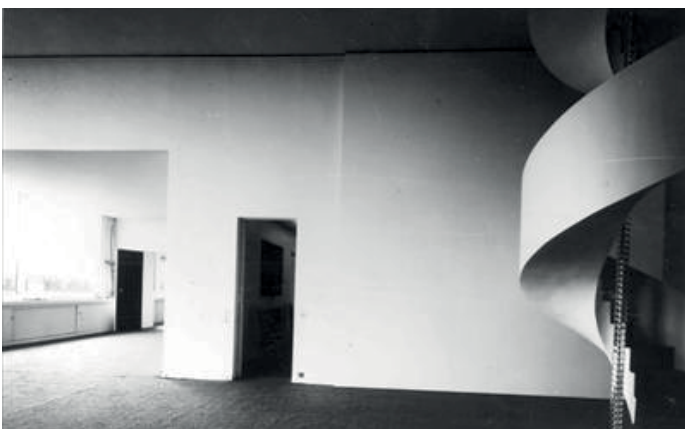
[2.043-046]: Imágenes del apartamento para De Beistegui, Campos Elíseos. En: *Fondation Le Corbusier* (2004) [en línea] Disponible en: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4572&sysLanguage=fr-fr&itemPos=2&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName=>. [Consulta: 25 de febrero de 2015]



[2.043]



[2.044]



[2.045]

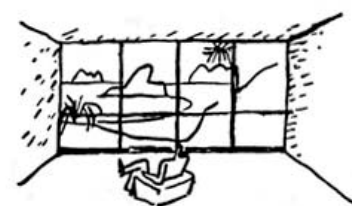


[2.046]

El hecho de que la vista determine el valor del lugar convierte en un problema de urbanismo la disposición de las ventanas en la envolvente arquitectónica, lo que explica que estas ocupen un lugar central en las propuestas de Le Corbusier, sin importar la escala en la que esté trabajando. En Río de Janeiro, por ejemplo, desarrolló una serie de viñetas que representan la relación entre el espacio doméstico y la visión espectacular de la bahía y el famoso Pan de Azúcar.

Partiendo de una vista conocida como esa, recogida en innumerables fotografías y postales, sitúa primero al potencial habitante acomodado frente a la misma, ocupando un lugar aún sin construir pero amueblándolo como si de un interior se tratara. A continuación va levantando las paredes en torno al ámbito definido por el amueblamiento, para construir así un espacio interior alrededor de la ventana, una habitación como marco para el paisaje. La ventana es una pantalla gigantesca, en un desarrollo del proceso de proyecto que supone de facto una importante transformación del pensamiento arquitectónico tradicional. Es posible ver otro ejemplo análogo en los croquis que realiza para la Ville Radieuse, donde representa la casa como una célula con vistas. Un apartamento en alto es presentado como una terminal de teléfono, gas, electricidad y agua, y se le provee también de calefacción y ventilación. Dentro del apartamento hay una pequeña figura humana y, en la ventana, un enorme ojo que mira hacia fuera, hacia el exterior domesticado, utilizado como incorporación sensorial al espacio arquitectónico, como una imagen plana que “cuelga” de la pared, penetrándola a través de la ventana. Esta aproximación tiene un marcado carácter temporal, en la medida en que, asumiendo el valor del tiempo en la modernidad, la novedad juega un papel importante en la experiencia espacial.

El apartamento actúa como un artilugio entre el ocupante y el mundo exterior, una cámara y una máquina de respiración. El mundo exterior también se vuelve artificio, en la medida en que ha sido acondicionado, domesticado, hecho paisaje. El apartamento define la subjetividad moderna con su propio ojo. El sujeto tradicional sólo puede ser el visitante, y como tal, una parte temporal del mecanismo de visión. El sujeto humanista ha sido desplazado. (Colomina, 1996: 326)



[2.047]

[2.047]: Río de Janeiro. La mirada se construye al mismo tiempo que la casa. En: Le Corbusier; De Pierrefeu, François: *La Maison des hommes*, 1942.

Si por “habitar” se entiende el acto de instalar al sujeto en un espacio que lo protege del exterior separándolo, con Le Corbusier esta diferenciación no es tan clara, tal y como escribe en relación a la Villa Savoye:

Los visitantes, hasta ahora, dan vueltas y más vueltas en el interior, preguntándose qué está pasando, entendiendo con dificultad la razón de lo que ven y sienten; no encuentran nada de lo que se llama “casa”. Se sienten inmersos en algo enteramente nuevo. Y... ¡no creo que estén aburridos! (Le Corbusier, 1960:136)

Una casa que no parece una casa, sino un dispositivo de captar imágenes que varían según el ojo que las capta. Parece poner su atención sobre un ocupante cuya principal condición fuera la de visitante, o turista, frente al concepto loosiano, según el cual el habitante es protagonista en el escenario de la cotidianidad.

El entendimiento de la envolvente que tanto Loos como Le Corbusier incorporan en su obra orbita en torno a la mirada la mirada del sujeto, en el primer caso para devolverla al interior, donde se encuentra su refugio cotidiano, y en el segundo, para proyectarla hacia el exterior, que se disfruta como la película en el cine o la imagen fotográfica. Ambos maestros usan el tratamiento de la envolvente como herramienta para cualificar los espacios domésticos en sus proyectos, según estrategias contrarias de introspección y expansión visual. Superada la histórica dependencia de la arquitectura respecto de la composición clásica y su sintaxis ornamental en fachada, el confort del individuo se convierte la premisa básica que mueve al arquitecto moderno hacia la ideación del espacio interior. La envolvente, desprovista de toda función portante, actúa como membrana de separación y protección y, aprovechando los avances tecnológicos al alcance de arquitecto, es capaz de adoptar composiciones novedosas con proporciones de huecos hasta entonces impensables. Esta tendencia corre paralela no sólo al desarrollo de la tecnología, sino también al de los movimientos de vanguardia en la pintura y la escultura que encuentran en la abstracción un nuevo camino de configuración de la expresión artística.

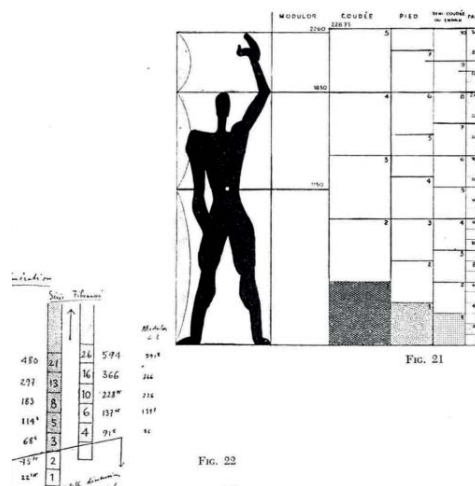
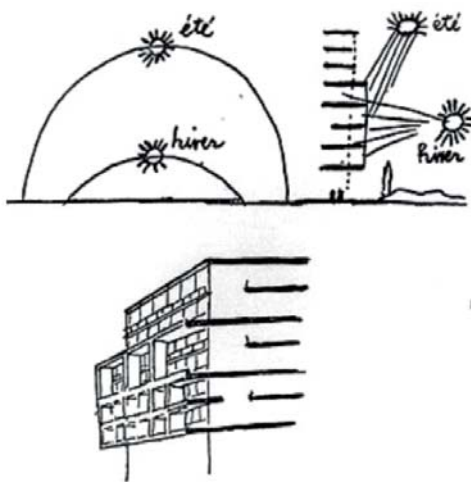


[2.048]

El muro habitado en la arquitectura de Louis I. Kahn

Desde finales del siglo XIX la necesidad de resolución de los problemas de escasez y calidad de la vivienda urbana de la clase trabajadora (como podrá verse en el capítulo 4), se convierte en un problema acuciante, situación sostenida en los inicios del siglo XX y agravada luego por la devastación que produjeron las dos grandes guerras. Estas circunstancias abonarán un creciente interés por incorporar a la producción arquitectónica los procedimientos de producción industrial en serie, donde la construcción de la fachada ocuparía una posición relevante, como componente primordial en la definición y cualificación del edificio. Los postulados que, desde la formulación de la Carta de Atenas en 1933 por parte de los CIAM, coparían la producción de ciudad y arquitectura a lo largo de la mayor parte del s. XX, son vertebrados por el pensamiento positivista, por lo que basan su línea de actuación en el funcionalismo como forma de cualificación de los distintos espacios de la nueva ciudad:

[2.048]: National Assembly Hall en Dacca, Bangladesh. En: Norberg-Schulz, Christian; Digerud, J.G.: *Louis I. Kahn, idea e imagen*, 1981. p. portada.



[2.049]: Dibujo de Le Corbusier sobre el uso del *brise-soleil* en la unidad de habitación de Marsella. En: Boesinger, W.; Girsberger, H.: *Le Corbusier 1910-65*, 1987-89. p. 138.

[2.050]: Dibujo de Le Corbusier relativo al modulator.
En: Le Corbusier: Modulator II, 1962. p. 53.

vivienda, trabajo, circulación y ocio. La obra de los arquitectos de las vanguardias se enmarca por regla general en estos presupuestos, en los que el espacio doméstico y sus componentes deben responder a las premisas de eficacia y optimización de recursos. Por ello, aparte de la actitud corbuseriana de provisión de vistas que se incorporan al interior doméstico, la correcta iluminación y ventilación del interior, así como la protección de las condiciones climáticas exteriores pasan a ser las principales demandas que debe satisfacer la fachada de los edificios. La envolvente disminuye drásticamente su espesor para cumplir estrictamente con los cometidos funcionales que se le exigen, ya no estructurales, a los que se pueden añadir si es necesario ciertos elementos de protección solar que se proyectan hacia el exterior desde la estructura. El paradigma por excelencia de este mecanismo es el *brise-soleil* corbuseriano, utilizado con profusión por los arquitectos modernos, con infinidad de ejemplos de acierto desigual. El enfoque funcionalista en la construcción de la arquitectura está asimismo ligado a la negación de la memoria como parte de la idea de superación de un pasado que se entiende oscuro, irracional y, en algún modo, insalubre. El progreso asociado a la tecnología y la máquina debe formar parte así de la cotidianeidad, permitiendo así al hombre incorporar avances que lo sitúen en la esfera de un nuevo mundo que se hace a su medida y escala. Le Corbusier llegará a establecer las medidas de todos sus edificios y los elementos de los mismos a través del *modulor*. (Le Corbusier, 1962).

Sin embargo, hacia mediados del s. XX empiezan a surgir voces que en aras de la recuperación de la memoria colectiva como componente imprescindible de la realidad del sujeto urbano. En 1943, Sigfried Giedion, José Luis Sert y Fernand Léger publicaron “Nine Points on Monumentality” 1943, manifiesto en el que se reivindica el papel del monumento en la satisfacción *de la eterna demanda del pueblo para traducir su fortaleza colectiva en símbolos* (Sert; Léger; Giedion, 1943: 1). Señalan asimismo cómo se había producido una devaluación de la monumentalidad, no por falta de elementos arquitectónicos contruidos para cumplir con ese objetivo, sino por la incapacidad de los mismos para representar el espíritu o el sentimiento colectivo de los tiempos modernos. Este manifiesto, aunque supone un punto de inflexión en la producción arquitectónica occidental del s. XX, se centra únicamente en el papel que estos elementos puntuales deben

jugar en la integración de los tejidos urbanos de nueva creación, y si bien incorpora la materialidad y la técnica como herramientas para su conformación, se mantiene en la escala urbana, sin bajar a la arquitectura construida que, en definitiva, da forma a la ciudad. Perteneciente a una segunda generación de maestros de la modernidad del s. XX, Louis I. Kahn hizo de la dialéctica entre monumentalidad y modernidad una de las líneas de acción más reconocibles de su dilatada trayectoria (Frampton, 1995: 209), a través de la materialidad del edificio. Su trabajo abriría una nueva forma de interpretación de un elemento arquitectónico de la importancia de la envolvente.

La singular contribución de Kahn en este aspecto surge de la convicción de que la estructura tectónica es el condicionante básico de la configuración monumental, más allá del tipo de material o su forma. Reivindicar el monumento sobre la base de la expresividad arquitectónica suponía adoptar un enfoque totalmente distinto a la actitud sociopolítica asumida por Sigfried Giedion, José Luis Sert y Fernand Léger. (Frampton, 1995: 209)

Kahn aparece así como un arquitecto en el que forma, estructura e historia se combinan de forma paradigmática, posicionamiento que él mismo justificaba otorgando a la tradición la capacidad de inferir en el arquitecto el poder de anticipación mediante el cual el profesional puede prever la vigencia de aquello que crea (Cornoldi en: Cacciatore, 2014: 5). Esta actitud, que no es única entre los maestros de la modernidad, se convierte en Kahn en una de sus principales fuentes de inspiración y reflexión:

Hay sobradas evidencias de cómo los maestros modernos, en su búsqueda compartida de invenciones formales y constructivas, encontraban referencias en ejemplos pasados libremente elegidos como guías de inspiración y apoyo en su denodada búsqueda de nuevas cosas.

La obra de Perret, por ejemplo, ofrece ejemplos conocidos de conexión entre el orden clásico y el racionalismo estructural. Incluso Le Corbusier demostró su fascinación por la tradición: sin su viaje a Oriente no habrían existido ni las casas Dominó ni los “cinco puntos”, que habrían de ser el cimiento de un nuevo lenguaje. Sin la referencia al racionalismo visto en Katsura o Jefferson, Wright no había conseguido el entendimiento tectónico de las Casas de la Pradera, o los edificios Larkin y



[2.051]

Johnson Wax. La memoria de Schinkel juega un papel en la búsqueda de Mies de una identidad entre el ensamblaje de los componentes y el rigor formal. (Cornoldi en: Cacciatore, 2014: 5).

Fueron varias las ocasiones en las que Kahn entra en contacto con la arquitectura histórica a través de sus viajes por Europa y Asia. A un primer *grand tour* europeo realizado entre 1928 y 1929, le seguiría una estancia en la Academia Americana de Roma, desde donde se dirige a Egipto y Grecia. Este último viaje coincide con un punto de inflexión en su carrera, en el que a su obra empieza hacer patente su interés sobre la naturaleza intemporal de la materia y la tectónica, dando inicio a su periodo más brillante. Parece demostrada la afección de Kahn con la formalización utópica incluida en las propuestas del Iluminismo francés, la masividad y rotundidad de los volúmenes en la arquitectura de figuras como Ledoux y Boullé, aunque nunca usaría las formas primarias de forma aislada, sino como partes elementales de composiciones más complejas (Frampton, 1995: 223). El maestro repudia cualquier relación directa con la forma histórica, aunque no obstante, *a la vez que se distancia del historicismo evolucionará hacia una evocación transhistórica que es moderna sin ser utópica, y referencial sin llegar a lo ecléctico* (Frampton, 1995: 217). Kahn encuentra en la tecnología de la construcción su mejor aliado para la reinterpretación de aquellos referentes de la tradición que le resultan de interés, adaptándolos a un lenguaje propio en sintonía

[2.051]: Fotografía del eje central en el patio del *Salk Institute for Biological Studies* de Louis Kahn, La Jolla, EEUU. Fotografía: Carol M. Highsmith.

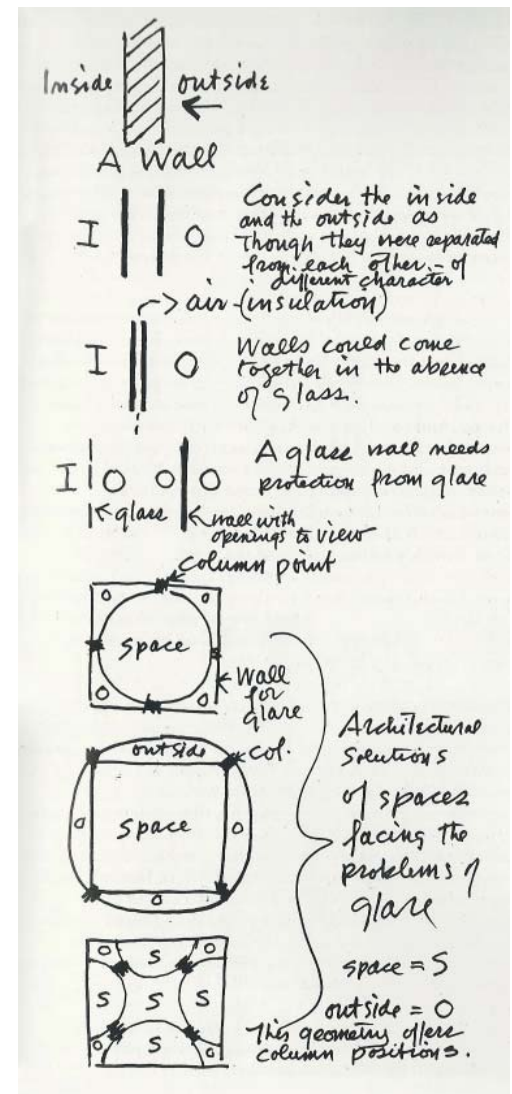
con la modernidad. Como parte de un discurso en el que el papel de la estructura vista es fundamental en la composición formal de la fachada del edificio, el diálogo entre soporte estructural y cerramiento se convierte en una herramienta fundamental para la consecución de una expresividad material de una contundencia y audacia desconocidas en la disciplina.

En la época gótica los arquitectos construían con piedras macizas. Hoy podemos construir con piedras huecas. Los espacios definidos por los componentes de una estructura son tan importantes como los propios componentes. Estos espacios, en cuanto a dimensiones, van desde los vacíos ocluidos de un panel aislante, desde las cavidades para la circulación del aire, de la luz y del calor hasta espacios suficientemente grandes para ser recorridos y habitados. (Kahn, 1953: 23).

La técnica ofrece al arquitecto la posibilidad de reinterpretar en el ámbito formal aquellos referentes de la tradición en los que encuentra líneas de interés. Entre estos, Kahn experimentaba una notable fascinación por las plantas de los castillos escoceses que pudo visitar en sus viajes por el Reino Unido, cuyos gruesos muros eran capaces de albergar espacios donde el habitante hallaba acomodo para la estancia, descanso o circulación. En agosto de 1973, escribía: *El castillo escocés. Gruesos, gruesos muros. Pequeñas aberturas para el enemigo. Abierto hacia el interior para el ocupante. Un espacio para leer, un lugar para coser... espacios para la cama, para la escalera... Luz del sol. Un cuento de hadas.*¹¹ Aunque ilustrativo de su interés, este testimonio es considerablemente posterior al desarrollo de los primeros proyectos, en torno al año 1959, en los que se acentúa la complejidad de la envolvente, generando interesantes espacios intermedios entre el interior privado y el exterior público.

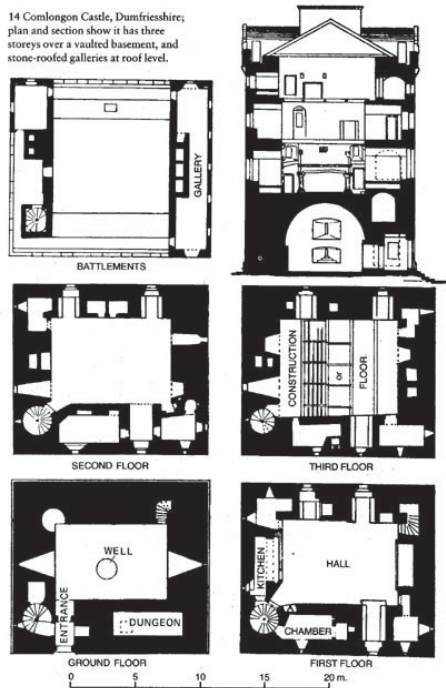
De esta forma Kahn incorpora a sus proyectos una herramienta que usará de forma recurrente, y que en un principio era entendido como mecanismo ligado a la forma en que el espesor permite modular la luz y las sombras, principalmente en lo relativo a la cualificación de los interiores, pero también como instrumento para conseguir la expresividad de la fachada. Partiendo de referentes con un marcado

11. Fragmento de una carta fechada el 28 de agosto de 1973 a Richard Demarco, afincado en Edimburgo (Richard Demarco Gall Ltd, Edinburgh). "Master File 1 July 1973 to 31 October 1973", Box LIK 10, Kahn Collection. (Brownley; De Long, 1991: 68)

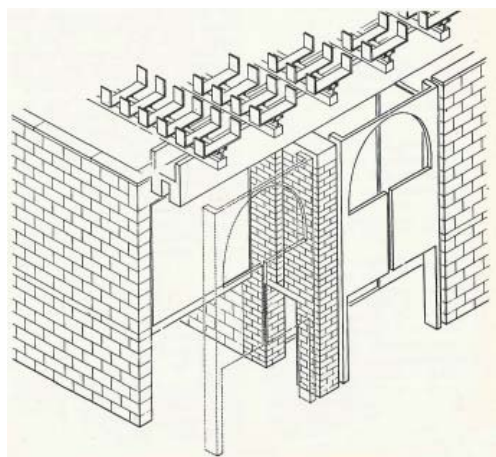


[2.052]

[2.052]: Diagramas de Louis Kahn sobre el concepto de muro. En: Brownlee, David B.; De long, David G.: *Louis I. Kahn, In the Realm of Architecture*, 1991. p. 443.



[2.053]



[2.054]

[2.053]: Dibujos de planta realizados por Louis Kahn del castillo de Comlogon, Escocia, UK. En: Brownlee, David B.; De long, David G.: *Louis I. Kahn, In the Realm of Architecture*, 1991. p. 68.

[2.054]: Detalle constructivo en perspectiva isométrica del Consulado Norteamericano en Luanda, Angola. En: Norberg-Schulz, Christian; Digerud, J.G.: *Louis I. Kahn, idea e imagen*, 1981. p. 73.

carácter estereotómico, en los que los espacios habitables ocluidos surgen plásticamente mediante la “sustracción” de la masa, Kahn introduce un enfoque con un marcado carácter tectónico, en el que los espacios son generados por el ensamblaje de distintas componentes. Así ocurre en el proyecto del Consulado de EE.UU. en Luanda (Angola), de 1959, donde a una primera envolvente del espacio interior se le superpone una segunda piel dejando un espacio intersticial. Con ello consigue dotar al edificio de una mayor protección tanto para la luz cegadora de África (desdoblado la fachada para evitar el deslumbramiento) como al intenso calor (ventilando la cubierta). El espacio entre ambas pieles queda fuera del edificio y, permite establecer un gradiente en la relación con el exterior, todavía no está incorporado a la funcionalidad interior del edificio. Estos espacios evolucionan hacia un ámbito que permite su apropiación y regula la relación entre lo privado y lo público. Algunas digresiones de Kahn en relación a este aspecto se incluyen en una conversación mantenida en febrero de 1961 con la revista *Perspecta*, a lo largo de la cual comenta las estrategias desarrolladas en ciertos proyectos en marcha, como ilustración a las mismas. Concretamente, la *Casa Esherick* y la *First Unitarian Church* le permiten incidir sobre el papel que los espacios definidos por la propia envolvente juegan en la relación entre el edificio y el exterior, unos espacios híbridos que permiten al sujeto estar, a la vez, dentro y fuera. En referencia a la casa Esherick (1959-1961) y la conformación de su fachada en torno a las ventanas, Kahn recorre el proceso a través del cual los puntos de relación se asocian a la estancia mediante los asientos:

Antes [en el segundo esquema] la ventana es una perforación de los muros. Sentimos de nuevo la crudeza de la luz, aprendiendo también a ser conscientes de la reverberación que conlleva... En este [esquema final] empezamos a darnos cuenta de que las incisiones son necesarias. Y esto surgió también porque había un deseo de tener ventanas con asientos... Este asiento en la ventana tenía una enorme significación que en mi mente adquirió cada vez más importancia como significado asociado con las ventanas. (Kahn, 1961: 15).

En cuanto al proyecto para la *First Unitarian Church* en Rochester, especialmente en el desarrollo de los primeros esquemas, el papel de la envolvente “habitada” también es puesto en valor como elemento conformador del espacio y el volumen. Asume una función más allá de

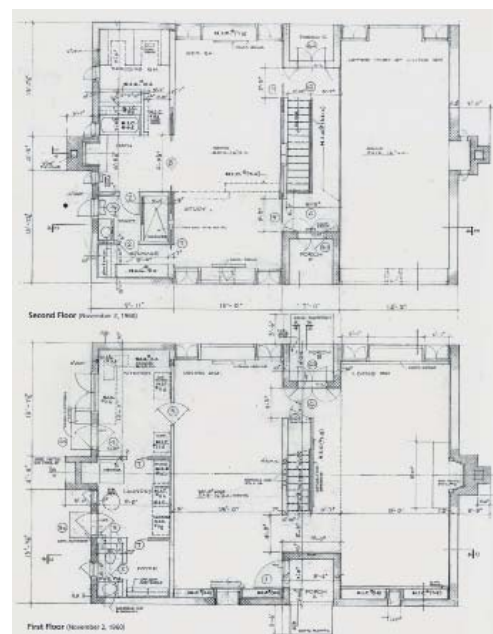
la mera protección, así que además de servir mediante su horadación para la entrada de la luz y el intercambio funcional, permite la estancia, la circulación y, por tanto una nueva experiencia para el usuario:

Entendí necesaria la disposición del deambulatorio porque la Iglesia Unitarista está formada por gente que ha tenido antes otros sentimientos. Se me ocurrió el deambulatorio para respetar el hecho de que lo que se esté diciendo o lo que se sienta en un santuario no es necesariamente algo de lo que tienes que participar. Así que puedes caminar y sentirte libre de alejarte de lo que se está diciendo. Y entonces coloqué además un corredor adyacente (a su alrededor) que servía a la escuela que conformaba realmente la fachada de todo el conjunto (Kahn, 1961: 15).

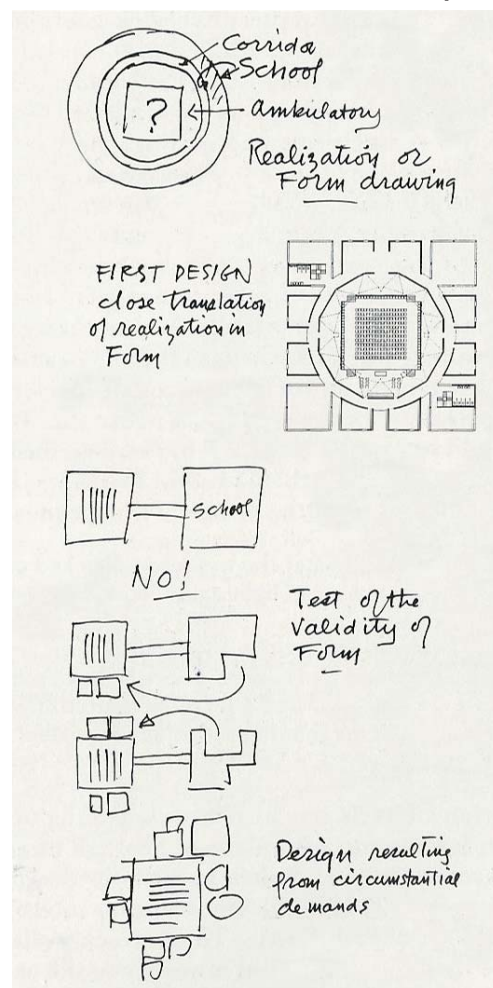
De esta forma, Kahn perfila una estrategia genérica que, en palabras de Frampton, consiste en *imponer sobre estructura y espacio un tercer orden corpóreo que podemos identificar como “envoltura”, según las armaduras metálicas envueltas por obra de fábrica en la obra de Labrouste y Violet le Duc* (Frampton, 1995: 233). Esta envoltura, que en términos semperianos podría asimilarse a un tejido, permanece a lo largo de toda la obra de Kahn como una constante, un *tercer orden* justificado inicialmente como protección del núcleo de la reverberación lumínica, pero que en sus últimas obras estará completamente integrado con la estructura general. Así ocurre en la biblioteca de la Phillips Exeter Academy, (Exeter, New Hampshire, 1965-72), donde el perímetro “habitado” recuerda en cierto modo a las plantas de los castillos escoceses que encuentran en el perímetro aquellos espacios con una mayor carga doméstica e íntima, lugares de estancia y acomodo, para *fomentar y asegurar el placer de leer y estudiar*.¹² Visto en sección, el edificio actúa como una gran estantería dispuesta en torno al espacio central, alrededor de la cual un espacio de circulación perimetral desde el que se accede a los pupitres de estudio, que literalmente construyen la envoltente, instalando al usuario en el interior de la fachada, en el propio límite que a la vez une y separa el exterior público del interior privado.

Un hombre con un libro va hacia la luz
Así comienza una biblioteca.

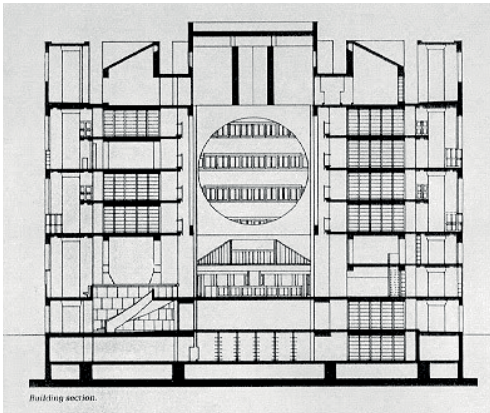
12. Palabras del propio Kahn citadas por Rodney Armstrong en “New Look Library at Phillips Exeter Academy”, *Library Scene* 2 (Verano 1973): p.23. En (Brownlee; De Long, 1991: 129)



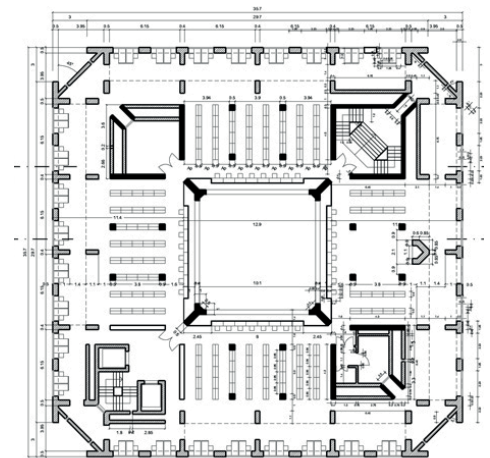
[2.055]



[2.056]



[2.057]



[2.058]

[2.055]: Planos de planta de la casa Esherick, Filadelfia, EEUU. En: Brownlee, David B.; De long, David G.: *Louis I. Kahn, In the Realm of Architecture*, 1991. p. 68.

[2.056]: Diagramas de desarrollo de la First Unitarian Church and School, Rochester, EEUU. En: Brownlee, David B.; De long, David G.: *Louis I. Kahn, In the Realm of Architecture*, 1991. p. 67.

[2.057]: Sección de la *Exeter Library* de Louis Kahn, Filadelfia, EEUU. En: Brownlee, David B.; De long, David G.: *Louis I. Kahn, In the Realm of Architecture*, 1991. p. 129.

[2.058]: Plano de planta de pupitres de la *Exeter Library* de Louis Kahn, Filadelfia, EEUU. En: Brownlee, David B.; De long, David G.: *Louis I. Kahn, In the Realm of Architecture*, 1991. p. 129.

[2.059]: Vista exterior de la *Exeter Library* de Louis Kahn, Filadelfia, EEUU. Fotografía: S.C.R., mayo 2016.



[2.059]

El hombre no deberá desplazarse dos metros para alcanzar una bombilla.

El sitio de lectura es la hornacina, que puede ser el principio del orden espacial de su estructura.

En una biblioteca, la columna empieza siempre en luz.

Sin ser nombrado, el espacio creado por la estructura de la columna sugiere su uso como sitio de lectura.

(Kahn, 1957: 2-3)

En esta cuestión relativa al límite, el pensamiento de Kahn entronca con los principios contenidos en la obra de filósofos como Martin Heidegger, a quien pertenece la cita introductoria al capítulo, convirtiendo algunos ejemplos del trabajo del arquitecto americano en un transposición de las teorías filosóficas del alemán:

«El mundo concede a las cosas sus esencia. Las cosas hacen ser al mundo... Se compenetran recíprocamente. Al compenetrarse, los dos pasan a través de una línea mediana. En esta se constituye su unidad»¹³. Para designar a esta línea la lengua alemana usa el término *das Zwischen* (el entre, el entre-medio). Este entre-medio es denominado por Heidegger de distintos modos: “el umbral”, “el corte”, “la diferencia”, “el

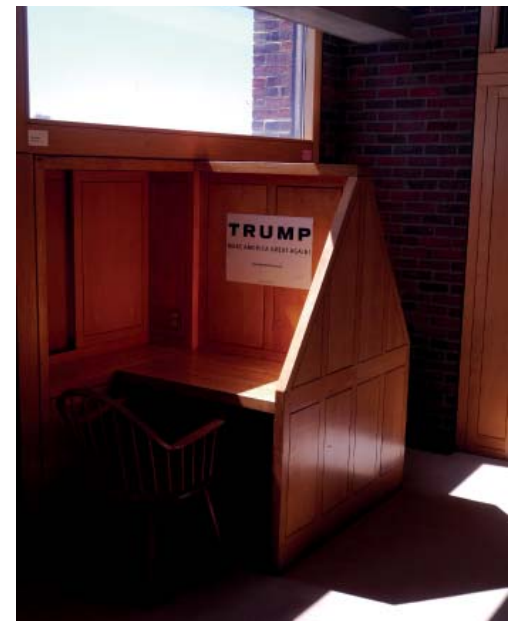
13. Heidegger: “El Lenguaje”: *In cammino verso in Linguaggio*. Milán, 1973. p.35

rompimiento”, “la resquebrajadura”, indicando así que cosas y mundo se unifican y separan simultáneamente. Para describir otro aspecto del encuentro de cosas y mundo, Heidegger emplea los términos “apertura”, “ensanche”, “iluminación”, que caracterizan al entre-medio como lugar en que *la verdad* es desvelada según el concepto griego de la *alétheia*. (Norberg-Schulz, 1991: 15)

La construcción del límite entre dos realidades complementarias, el mundo exterior y el interior personal, como pretexto para el encuentro, sirve de base al entendimiento de Kahn en relación a la composición de la envolvente del espacio. En este sentido, el camino hacia su madurez se caracteriza por la adopción paulatina de posturas cada vez más alejadas de la falta de delimitación de los espacios de habitar, *open-plan* o *lofts* al modo corbuseriano¹⁴, apostando por la habitación como elemento origen de la arquitectura¹⁵ en tanto que entidad elemental y plena junto con todos los elementos primarios que la conforman. Kahn demuestra un enorme interés por la interrelación entre las componentes de la envolvente de un espacio, decidiendo meticulosamente detalles de encuentros, materiales de acabado y dimensiones. Pero el elemento primordial es la ventana, a la que pretende dotar del carácter de una habitación: *la ventana quiere ser una habitación* (Kahn, en Kohyama, 2003, 33). La arquitectura doméstica de Kahn adopta el sistema tradicional americano de construcción en madera sobre un basamento de piedra, en el que las usuales *bay windows* permiten la proyección del interior hacia el exterior, mediante una simple protuberancia de la membrana que conforma el volumen. Sin embargo, Kahn utiliza el pliegue tridimensional de la envolvente para configurar un espacio dentro del espacio, construyendo un espesor virtual del cerramiento que *a priori* no le otorga el sistema constructivo empleado. El ejemplo más desarrollado de este mecanismo se puede encontrar en el salón de la *Casa Fischer*, (Hatboro, Philadelphia (PA), 1960-1967), donde el arquitecto hace demostración de una claridad conceptual y unos recursos en la resolución de los detalles que convierten un hueco



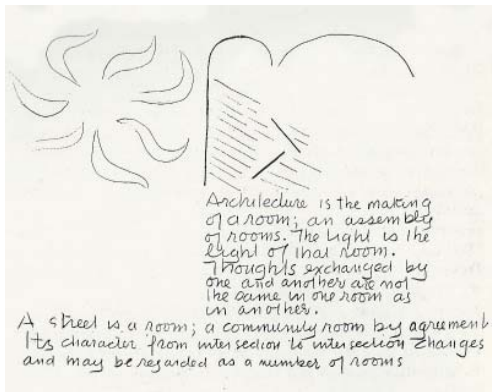
[2.060]



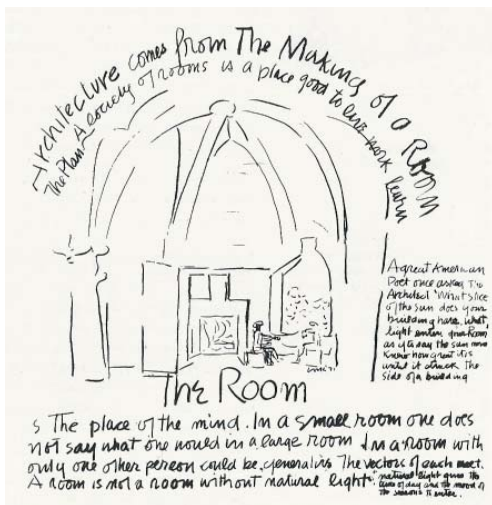
[2.061]

14. No hay teoría menos libre que la “planta libre” de Le Corbusier. Kahn, en (Kohyama, 2003: 30)

15. En el famoso croquis sobre la habitación, Kahn añade el siguiente texto: *La arquitectura surge de la Creación de una Habitación... La Habitación es el lugar de la mente. En una habitación pequeña uno no dice lo que diría en una habitación grande. En una habitación con otra persona ... los vectores de cada uno se encuentran. Una habitación no es una habitación sin luz natural. La luz natural nos transmite el momento del día en que estamos y permite percibir el ambiente de las estaciones.* Kahn, sketchbook, 1971. (Brownlee; De Long, 1991: 127)



[2.062]



[2.063]

[2.060-061]: Imágenes de pupitres de estudio situados junto a las ventanas de la *Exeter Library* de Louis Kahn, Filadelfia, EEUU. Fotografía: S.C.R., mayo 2016.

[2.062]: Diagrama de Louis Kahn contraponiendo calle y vivienda. En: Brownlee, David B.; De long, David G.: *Louis I. Kahn, In the Realm of Architecture*, 1991. p. 127.

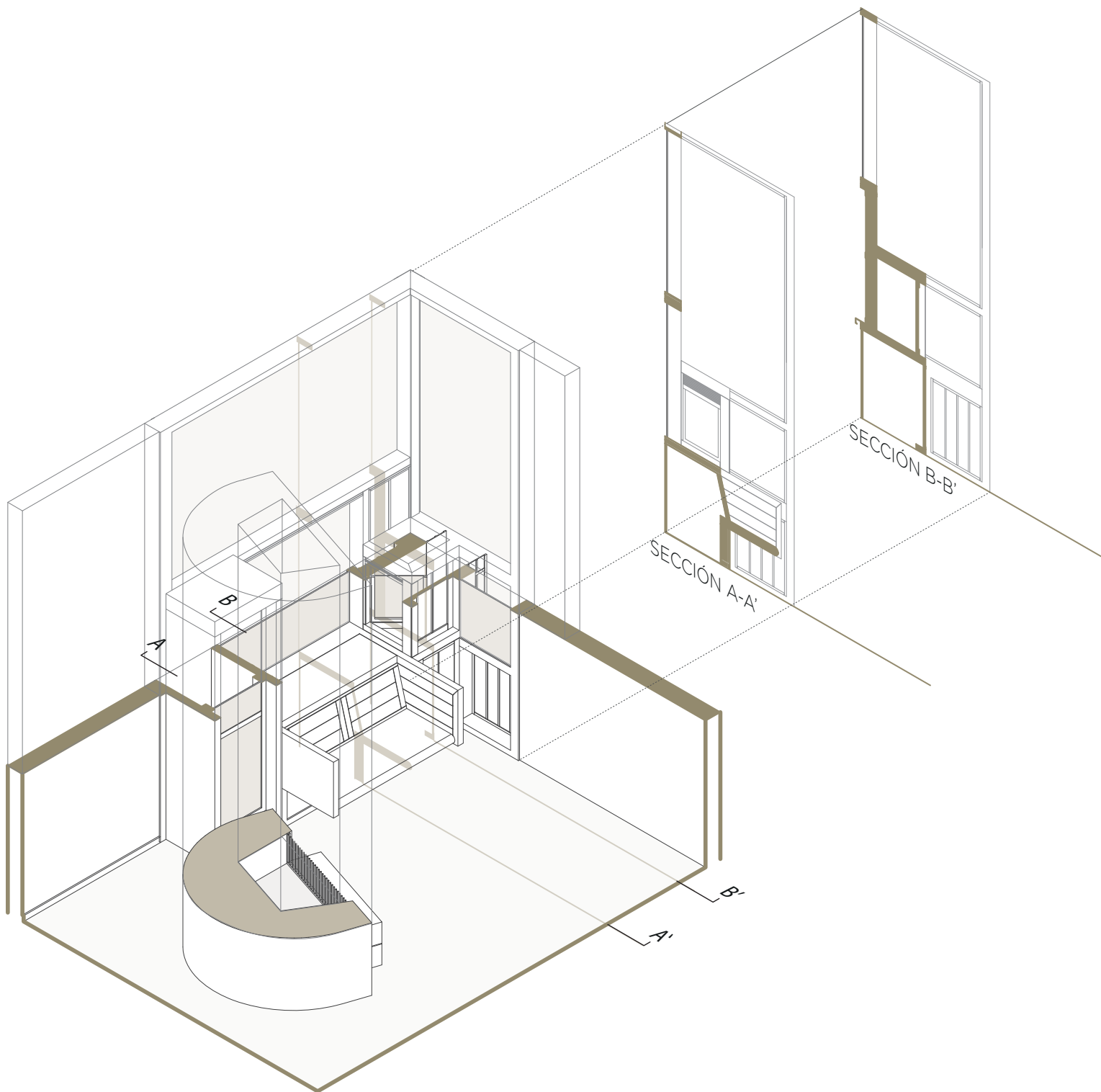
[2.063]: Dibujo realizado por Louis Kahn de la *Sainte Cécile Cathedral* en Albi, Francia. En: Brownlee, David B.; De long, David G.: *Louis I. Kahn, In the Realm of Architecture*, 1991. p. 127.

[2.064]: Vista, desde el interior, de la ventana situada junto a la chimenea en el salón de la casa Fisher de Louis Kahn, Pensilvania, EEUU. En: Saito, Yutaka: *Louis I. Kahn Houses*, 2003. p. 132-133.

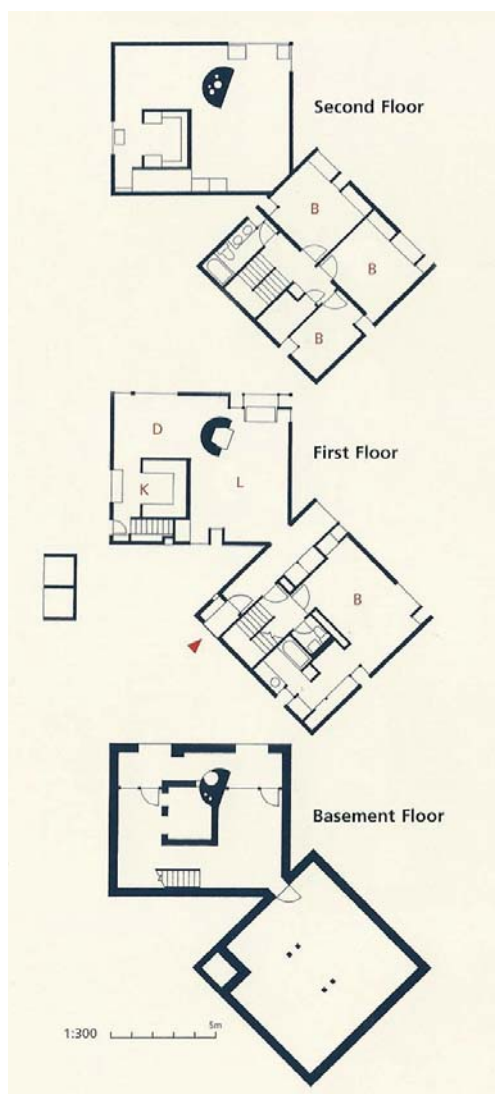


[2.064]

en la fachada en una verdadera habitación dentro de la habitación. La casa está construida con el tradicional cerramiento de madera, una envolvente que combina aberturas enrasadas con la superficie exterior de gran dimensión y vidrios fijos, con profundas hendiduras verticales de altura suelo-techo, practicables desde el interior. Este modelo constituye la evolución natural respecto de las ventanas de la Casa Esherick a las que Kahn había asociado el asiento. Separando las funciones de iluminación y ventilación, los grandes paños de vidrio se asocian con mesas de trabajo, asientos, y las hendiduras en el cerramiento permiten la modulación de la relación física interior-exterior, proporcionando un umbral profundo. En el salón, la configuración de la ventana se hace más compleja permitiendo la mirada exterior según distintas trayectorias, en función de la posición que adopte el sujeto en su acomodo en el artilugio. Como en el boceto “The making of a room”, este espacio en el intermedio pretende ser escenario del diálogo entre un “yo” y un “tú” sin el cual no estaría completa, puesto que sólo así tiene sentido la estancia habitada, como



[2.065]: Esquema en planta y sección de la ventana en esquina de la casa Fisher de Louis Kahn. S.C.R.



[2.066]

[2.066]: Planos de planta de la casa Fisher de Louis Kahn, Pensilvania, EEUU. En: Saito, Yutaka: *Louis I. Kahn Houses*, 2003. p. 90.

[2.067]: Vista, desde el exterior, de la ventana situada junto a la chimenea en el salón de la casa Fisher de Louis Kahn, Pensilvania, EEUU. En: Saito, Yutaka: *Louis I. Kahn Houses*, 2003. p. 111.

[2.068]: Vista de hueco de ventilación. En la casa Fisher, los huecos de iluminación se sitúan en el plano de alzado, mientras que los de ventilación se disponen rehundidos. En: Saito, Yutaka: *Louis I. Kahn Houses*, 2003. p. 131.

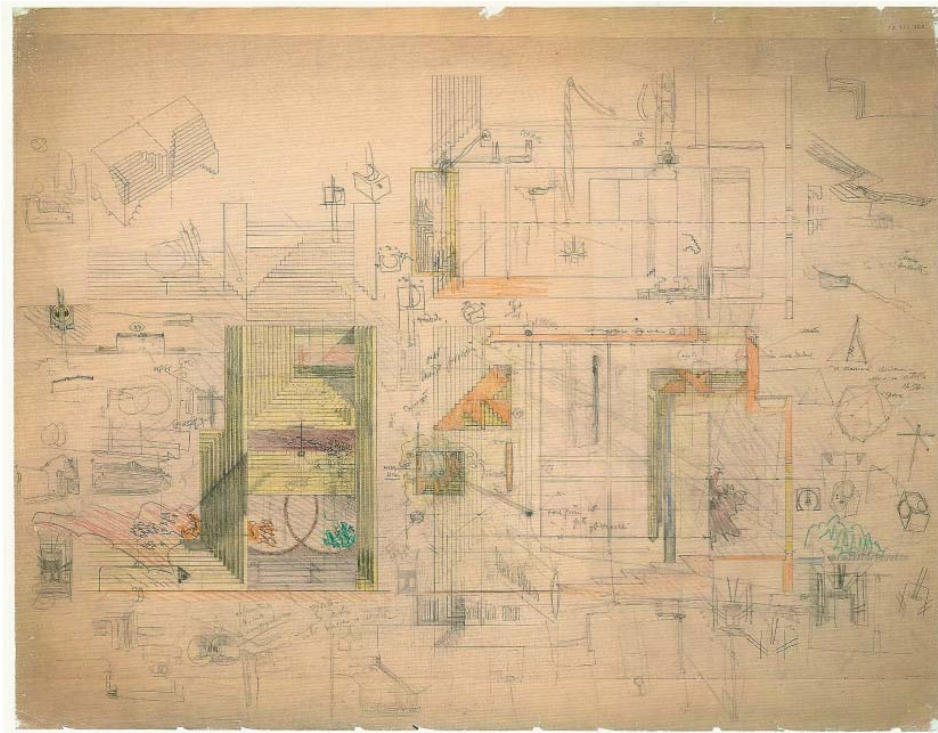


[2.067]



[2.068]

algo que conecta las dos realidades individuales. Frente al paisaje, este diálogo interior-exterior trasciende lo meramente social, entroncando con el concepto nietzscheano de la superación de la relación con el prójimo inmediato, apelando al *amor al más lejano* (Nietzsche, 2004: 107). La ventana permite así la contemplación de la vista exterior, pero su finalidad última es la conexión con una realidad más allá del ojo humano, más allá del propio concepto de lo público. El despliegue por parte de Kahn de estos mecanismos de relación entre el ámbito privado y el universo fuera de los límites físicos que lo conforman supone una aportación de enorme interés en el desarrollo de la envolvente en el proyecto arquitectónico, tanto en lo conceptual como en su resolución técnica. La reinterpretación de los modelos de Kahn ha generado una amplia estela de ejemplos proyectados y construidos que, incorporando las más dispares condiciones de contorno, han conseguido dotar a este elemento de una enorme variedad de registros en relación al gradiente de la privacidad. Un estudio exhaustivo de esto escapa al alcance de esta investigación, por lo que se deja abierta la puerta a nuevas líneas de estudio en el futuro.



[2.069]

Materia y sensación. Carlo Scarpa: la verdad en el detalle

En la obra de Carlo Scarpa

“Belleza”

el primero de los sentidos

“Arte”

la primera de las palabras

después “Prodigio”

Y entonces la realización interiorizada de la “Forma”

el sentido de totalidad en elementos inseparables.

El Diseño consulta a la Naturaleza

para dar presencia a los elementos.

Una obra de arte pone de manifiesto la integridad de la “Forma”

una sinfonía de la conformación seleccionada de los elementos.

En los elementos

la junta inspira ornamento, su celebración.

El detalle es la adoración de la naturaleza.

(Kahn, “Foreword”. Kahn; Latour (Ed.), 1991: 332)

El escrito realizado por Louis Kahn en 1974, año de su muerte, como preámbulo del libro *Carlo Scarpa: Architetto Poeta*, define de forma evocadora al tiempo que precisa la esencia de la obra del arquitecto

[2.069]: Complejo funerario Brion. Plano, esc. 1:20. Planta, alzado y sección del propileo de acceso. En: McCarter, Robert: *Carlo Scarpa*, 2013. p. 242.

italiano, y permite enlazar las figuras de estos maestros cuya trayectoria corre paralela, no solo en el tiempo sino también en algunos de los conceptos clave de su trabajo. Coetáneos, compartían el reconocimiento mutuo por sus respectivas líneas de acción, convergentes en un interés por la reinterpretación de la tradición histórica a través de un lenguaje propio, personal y absolutamente moderno. Constituyeron así, cada uno desde su universo formal, un punto de inflexión en la trayectoria de la arquitectura moderna del siglo XX, en el que la puesta en valor de la materialidad, el detalle y la tradición como referente de vigencia reconocida son señas de identidad. La obra de Scarpa añade una nueva dimensión al entendimiento de la materialidad en la arquitectura, especialmente en la conformación de la envolvente espacial, tanto interior como exterior, de ahí su presencia en esta investigación. Su aportación al enriquecimiento de la experiencia del intercambio entre lo público y lo privado a través de sensaciones surgidas por la manipulación de la materia *stricto sensu* resulta de enorme interés por los nuevos horizontes que abre en relación a la siempre controvertida relación entre arquitectura moderna y ornamentación, de ahí la fuerte impronta que su obra dejaría entre los arquitectos de la segunda mitad del s. XX.

Hasta un extremo no alcanzado por ningún otro arquitecto de la modernidad, Scarpa se posicionó entre dos mundos: el antiguo y el moderno - el lugar histórico concreto frente al extenso mundo contemporáneo. A través de su obra unió estos mundos para siempre, construyendo una interpretación completamente nueva de la conservación arquitectónica y la renovación produciendo obras que integran, vinculan y transforman el lugar. El *tiempo* -la forma en que los rituales de la vida cotidiana actúan para entrelazar de modo inextricable pasado, presente y futuro dentro del contexto-, y el *detalle* -esa condensación del todo en una parte precisa, la junta expresiva-, fueron fundamentales en el trabajo de Scarpa. Además de estos atributos, la continuada relevancia del trabajo de Scarpa reside en el hecho de que su arquitectura estaba determinada y conformada por la experiencia del habitante, como alguien que vive en un lugar concreto, hasta un punto raramente encontrado en ningún otro ámbito de la arquitectura moderna. (McCarter, 2013: 4)

La singularidad de la obra de Carlo Scarpa surge de una especie de catálisis en la que intervienen, además de elementos ajenos a esta investigación¹⁶, la mayoría de principios hasta ahora introducidos en el presente capítulo, empezando en los precursores que sentaron las bases para el discurso moderno acerca de la separación entre envolvente y ornamentación. El análisis de las estrategias formales utilizadas por Scarpa permite, por ejemplo, encontrar reminiscencias de las ideas semperianas sobre los textiles y la vestimenta en relación a la arquitectura, un paralelismo que no deriva de una influencia directa de los escritos de Semper, sino por intermediación de la obra de los maestros vieneses de principios de s. XX. Otto Wagner, Josef Hoffmann o Adolf Loos ejercieron en una u otra medida una clara influencia en la obra de Scarpa, y a través de ellos, los principios filosóficos semperianos y el entendimiento de la envolvente como elemento arquitectónico independiente. La narrativa formal wagneriana, principal correa de transmisión de las ideas de Semper acerca del origen textil de la envolvente arquitectónica, y desplegada en su máximo esplendor en el edificio de la *Postsparkasse* de Viena (1905), está presente en la forma en que Scarpa evidencia la bidimensionalidad de la envolvente en edificios como la *Banca Popolare di Verona*, en el modo en que esta adquiere una corporeidad separada de la estructura.¹⁷ No obstante, la separación de la estructura respecto del revestimiento, principio clave en Wagner, es menos relevante en Scarpa que la simple yuxtaposición de elementos. También parece clara la ascendencia que el enfoque del austriaco en relación a la ornamentación y el revestimiento ejerce sobre Scarpa, cuyas referencias vitales se ciñen a un entorno geográfico como el de Venecia, cuya arquitectura se caracteriza por una clara impronta bizantina, en la que dichas cuestiones tienen una fuerte presencia¹⁸. Abundando en esto, Scarpa encuentra en Hoffman otro referente de importancia, en su reivindicación del ornamento como parte legítima de la arquitectura, admitiendo siempre la inspiración que el trabajo

16. Es preciso también señalar la profunda influencia que la obra de Frank Lloyd Wright ejercería en Carlo Scarpa a lo largo de su carrera. Dicha influencia es patente en muchas de los proyectos del italiano de una forma general y está referida a distintas facetas del proyecto, sin que esté específicamente ligada al entendimiento de la materialidad de la envolvente, de ahí su no inclusión en este epígrafe, limitado a este aspecto concreto de la conformación del gradiente público-privado.

17. En 1941, Sigfried Giedion identificaba esta forma de actuación con la nueva arquitectura de la modernidad: *La nueva arquitectura estará dominada por superficies laminares como losas, y por el uso destacado de los materiales en su estado original.* (Giedion, 1941: 217)

18. *La arquitectura veneciana tras el periodo bizantino está siempre involucrada con el muro.* (Stokes, 1972: 275)



[2.070]



[2.071]

[2.070]: Imágenes comparativas: Arriba, la fachada de la capilla de la tumba Brion, de Scarpa, con una ornamentación de remate similar a la ideada por Josef Hoffmann para el Pabellón de Austria en la Exposición Internacional de Arte de Roma, 1911. En: Schultz, Anne-Catrin: *Carlo Scarpa Layers*, 2014. p. 41.

[2.071]: Imágenes comparativas: A la izquierda, fragmento de la fachada del edificio de la Postsparkasse en Viena, de Otto Wagner, junto a un fragmento, a la derecha, de la portada de acceso a la Escuela de Arquitectura de Venecia, de Carlo Scarpa. En: Schultz, Anne-Catrin: *Carlo Scarpa Layers*, 2014. p. 38.



[2.072]

de Hoffman despertaba en él. Esto es perceptible en algunos de los mecanismos formales usados por el italiano en su tratamiento de los materiales: el perfilado de las aristas en los volúmenes que permiten una delimitación clara de los planos que los conforman, o el tratamiento escalonado de los bordes de los planos de piedra y hormigón como reminiscencia de los órdenes clásicos son inspirados a Scarpa por la obra del arquitecto vienés. Aunque de menor relevancia, Adolf Loos ejerce también su influencia sobre el italiano a través de los principios semperianos de separación tipológica de las superficies en suelo, paredes y techos, así como en el origen textil de la envolvente y por tanto de la formación del espacio. Pero sobre todo está presente en la *adoración* que Scarpa hace de la materialidad, ya que para ambos el material determina el lenguaje que el arquitecto debe adoptar para conseguir la máxima expresividad a través de su naturaleza¹⁹. Cuadrando el círculo de la modernidad, Scarpa comparte un nexo de unión entre el pensamiento de Semper y le Corbusier, en tanto que ambos parten de la misma idea básica: la demanda de que la forma se vea liberada de la constricción del ornamento, así como que la materia se vea liberada de la constricción de la forma. (Schultz, 2014: 33-44)

En definitiva, con Scarpa los paños de pared independizados se asemejan a los tapices, y las juntas y detalles de interconexión se revelan como

[2.072]: Fachada del edificio de la Banca Popolare di Verona, en Verona. En: McCarter, Robert: *Carlo Scarpa*, 2013. p. 214.

19. *La materia debe ser contemplada de nuevo como divina. Los materiales son sustancias casi misteriosas. Necesitamos sentir profunda sorpresa y asombro de que algo así se creara en algún momento. ¡La idea de "mejorar" un material hermoso que en sí mismo es perfecto con ornamentos es un crimen!* (Loos, "El principio de la vestimenta", 1921: 169)

el desarrollo evolucionado de una costura (Schultz, 2014: 33). El nudo, elemento clave del arte textil, es también el término arquitectónico usado para definir la unión entre distintos elementos estructurales que acometen a un único punto espacial, y Scarpa utilizará la articulación estructural como una constante a lo largo de su obra.²⁰ Los paños estucados de sugerente colorido, perfectamente delimitados por perfiles metálicos de remate y superpuestos a los muros originales en los museos cuyos espacios expositivos diseñó, definen los límites de la sala ajustándolas a la escala humana, en una estrategia similar a la delimitación textil de las primeras construcciones primitivas. El tratamiento del pavimento también parece seguir las leyes de estructura textil, siempre enmarcado o bordeado, con lo que en definitiva, *no hay superficie dejada sin un borde, y los elementos de nudo, festonado y costura se manifiestan en la junta, enmarcado o hendidura*. (Frampton, 1995: 312).



[2.073]

Verum Ipsum Factum. La fabricación como itinerario creativo

En 1966, Scarpa es designado para la realización de una nueva portada para el *Istituto Universitario di Architettura di Venezia*, junto al convento *dei Tolentini*, para la cual realizaría tres proyectos sucesivos, en 1966, 1972 y 1976-78. Finalmente fue realizada en 1984 tras la muerte del maestro, según el diseño recogido en el segundo proyecto, en el que Scarpa había incluido una gran puerta de acceso con una tabla de piedra de Istria en la que inscribió el lema *Verum Ipsum Factum*, de Giambattista Vico²¹: *La verdad está en lo que hacemos*.

20. *El nudo es quizás el símbolo técnico más antiguo y, como ya he mostrado, la expresión de las más tempranas ideas cosmogónicas que surgen entre los pueblos. Un nudo sirve principalmente como medio de atar los extremos de dos hilos, y la seguridad con que está atado depende principalmente de la resistencia a la fricción. El sistema que más favorece la fricción por presión lateral cuando se tira de ambos hilos en direcciones opuestas es el más seguro.* (Semper, 1978: 169)

21. Giambattista Vico (1688-1744) fue un filósofo napolitano cuya mayor aportación es la reivindicación de la creatividad como la faceta intelectual más genuinamente humana, proyectada en la producción como proceso, oponiéndose así al racionalismo de Descartes, que limitaba la verdad al mundo de las ideas. En este sentido, Juan Cruz resume el pensamiento de Vico en relación a la importancia de la creatividad y el ingenio: (...) *el ingenio es la capacidad que el hombre tiene de interpretar el mundo y su relación con él en un sistema de unidades significativas, para determinar el puesto que las cosas tienen. Por ello, cada nivel sapiencial exige ingenio, facultad inventiva de conocer lo nuevo, de buscar y reconstruir la verdad. Se trata del aspecto creador de la mente: su acto es un hacer (facere). Su función consiste en recoger elementos diversos y heterogéneos para reunirlos y construir un todo. De ahí que sea la capacidad sintética y constructiva de la mente. Y se despliega en dos órdenes: pre-científico y científico. En el primero, imaginativo y espontáneo, es la capacidad de buscar y reconstruir la verdad que existe en la forma singular aprehendida por los sentidos; o sea, conoce lo verdadero (verum) espontáneamente, antes de todo raciocinio, adscribiéndose a los momentos en que preponderan la*

[2.073]: Carlo Scarpa. Interior del vestíbulo de la Fondazione Querini-Stampalia, Venecia. Fotografía: S.C.R. Abril 2012.



[2.074]

[2.074]: Carlo Scarpa. Detalle del mecanismo de la puerta de acceso a la Escuela de Arquitectura de Venecia. Fotografía: S.C.R. Abril 2012.

[2.075]: Carlo Scarpa. Portada de acceso a la Escuela de Arquitectura de Venecia. Fotografía: S.C.R. Abril 2012.



[2.075]

Aprendemos solamente de lo que nosotros mismos, u otros como nosotros, hemos hecho, por lo que la historia reside en los artefactos, lugares y acciones que son el resultado de esa labor (McCarter, 2013: 48). Esto en definitiva remite a la importancia que Scarpa otorgaba al proceso constructivo, y por tanto, a la definición del detalle como elemento generador de la armonía del conjunto:

En la obra de Scarpa, las relaciones entre el todo y las partes, y las relaciones entre artesanía y dibujo permiten una substanciación directa *in corpore vili* [en la base] de la identidad de los procesos de percepción y producción, es decir, la unión de la construcción con lo interpretado a través la producción y uso de los detalles. (Fascari, 1984: 24)

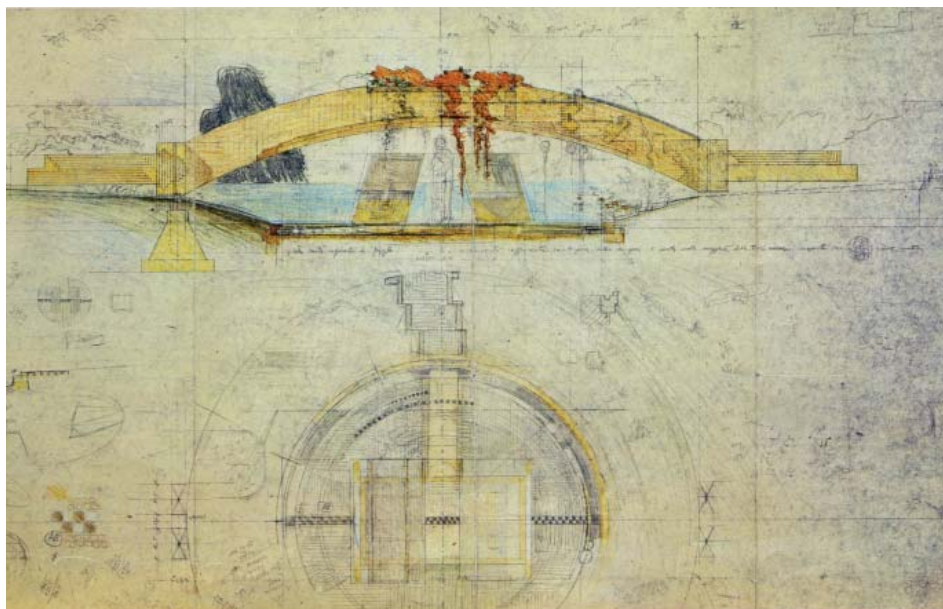
En el proceso de producción, Scarpa no siguió la habitual línea de argumentación que partiendo del todo llega posteriormente a cada parte, sino más bien un desarrollo paralelo de cada una de las secciones integrantes del conjunto. En palabras de Frampton, *la arquitectura de Scarpa se asimila a una narrativa disyuntiva en la que lo que es*

memoria y la fantasía; es, pues, aquí una facultad operadora de las artes y de los experimentos en su fase espontánea. En el segundo, racional y reflexivo, es la capacidad de buscar y reconstruir la verdad que existe en forma general aprehendida por la razón; o sea, conoce lo verdadero críticamente; es el momento energético del raciocinio y da lugar a las ciencias y los experimentos en su fase refleja. El ingenio es la función que el espíritu tiene de hallar y ordenar estructuralmente las conexiones entre las cosas, comenzando en el nivel sensible de la fantasía y culminando en el nivel inteligible de la razón. Pero genéticamente el ingenio es antes sensible que inteligible; aunque en sí misma sea una facultad trascendida por el espíritu. (Cruz, 1982: 144-150).

siempre está acompañado por lo que ha sido y por lo que podría haber sido (Frampton, 1995: 333), tal es el esfuerzo puesto en el proceso y la cantidad de dibujos de los detalles existentes. Esta preocupación por la conformación y el papel de la materialidad es expresado por él mismo en relación al papel de la envolvente en la arquitectura:

Se dice que la perspectiva abre el espacio, aunque yo tengo que discrepar al respecto. Uno sólo necesita visitar Maser o la villa Valmarana para ver que la impronta del muro siempre está ahí. (...) el sentido de espacio no es comunicado por un orden pictórico sino siempre por fenómenos físicos, esto es, por la materia, por el sentido de lo masivo, el peso del muro. Por ello afirmo que son las aberturas, huecos y orificios lo que crea relaciones espaciales. La arquitectura moderna, en su abstracción estereométrica, destruye toda la sensibilidad en favor del marco y la composición de superficies. Hemos creado un vacío alrededor de las cosas. (...) Ya no hacemos muros gruesos, tendemos hacia la extrema delgadez, incluso hemos abolido el muro... Como hombres de nuestro tiempo hemos transformado muchas cosas, social y moralmente. Pero como arquitectos no hemos todavía superado la forma de las cosas humildes del día a día. (Scarpa, "Furnishings" en *The Complete Works*, 1985: 10)

Al manifestarse de esta forma, Scarpa dibuja un paralelismo con el entendimiento que manifiesta Kahn en torno a la creación de la habitación como origen de la arquitectura. Ambos entienden así el espacio, necesariamente conformado por una envolvente definida con todo detalle, a través de la cual tienen lugar las experiencias de relación entre un ámbito y otro, ya sea exterior-interior, público-privado, o cualquier otra posible combinación. Frente al ideal, apoyado en la técnica y fomentado desde la modernidad, de eliminación de barreras espaciales, los dos maestros reivindican la necesidad de la construcción del límite para así enriquecer la experiencia de la relación entre espacios. Esto, que no hace sino apelar a la vigencia de los mecanismos de relación espacial provenientes de la tradición, alcanza en Scarpa su máxima expresión en su proyecto más icónico, en el que la materialidad y su manipulación son puestos al servicio de los sentidos, la evocación, la memoria o la meditación: el cementerio Brion.



[2.076]

La envolvente de la morada eterna: el complejo funerario Brion

Al enterarse de la muerte de su amada, Orfeo cayó presa de la desesperación. Lleno de dolor decidió descender a las profundidades infernales para suplicar que permitieran a Eurídice volver a la vida. (...) Orfeo consiguió llegar hasta el borde de la laguna Estigia, cuyas aguas separan el reino de la luz del reino de las tinieblas. (...) atravesó en la barca de Carón las aguas que ningún ser vivo puede cruzar. Y una vez en el reino de las tinieblas, se presentó ante Plutón, dios de las profundidades infernales y, acompañado de su lira, pronunció estas palabras:

«¡Oh, señor de las tinieblas! Heme aquí, en vuestros dominios, para suplicaros que resucitéis a mi esposa Eurídice y me permitáis llevarla conmigo». (...) «Joven Orfeo» dijo Plutón «(...) te concedo el don que solicitas, aunque con una condición, (...) tu adorada Eurídice seguirá tus pasos hasta que hayáis abandonado el reino de las tinieblas. Sólo entonces podrás mirarla. Si intentas verla antes de atravesar la laguna Estigia, la perderás para siempre». (...) Y Orfeo inició el camino de vuelta hacia el mundo de la luz. Durante largo tiempo Orfeo caminó por sombríos senderos y oscuros caminos habitados por la penumbra. En sus oídos retumbaba el silencio. (Ovidio, *Mito de Orfeo y Eurídice*)

[2.076]: Complejo funerario Brion. Plano de planta y sección de la tumba principal. (Detalle). Carlo Scarpa, 1969-1977. En: McCarter, Robert: *Carlo Scarpa*, 2013. p. 254.

Cuando en 1968 muere Giuseppe Brion, fundador de la compañía Brionvega, su esposa Onorina encarga a Carlo Scarpa un mausoleo para el que el arquitecto acabaría disponiendo de una superficie de más 2.200 m², que rodeaba en forma de “L” los lados norte y este del cementerio existente en San Vito d’Altivole, desde donde se disfruta de la vista de los Alpes Dolomitas. La inclusión de este proyecto en la presente investigación obedece al amplísimo repertorio de soluciones formales y detalles de impecable ejecución puestos al servicio del simbolismo en torno a la idea de tránsito entre esta vida y el más allá: la muerte, como epítome de lo íntimo, frente a la vida, expresión máxima de la idea de relación. De esta forma, lo que en un principio podría parecer ajeno al objeto de este estudio, es sin embargo procedente por cuanto el carácter profundamente didáctico imprimido por Scarpa a esta obra, permite la extrapolación de muchas de las soluciones adoptadas a cualquier ejercicio que, en el ámbito profesional, esté relacionado con la idea de transición entre mundos opuestos. La gran superficie del proyecto permite diferenciar con claridad los aspectos funcionales en aras de una puesta en valor de la expresión de los conceptos que el arquitecto pretende transmitir. Como señala Frampton, el proyecto parece representar una reflexión acerca de la aceptación de la mortalidad, aunque completamente alejada del morbo o la tristeza asociada a la muerte, y enfocada hacia la alegría de la reunión espiritual entre los seres queridos. Scarpa *buscó una expresión transcultural, ecuménica* (Frampton, 1995: 318), que aunque sintoniza con la idea cristiana de la resurrección, parece querer transmitir al usuario la experiencia física del tránsito entre el mundo de los vivos y un universo desligado de la presencia del hombre. Así, como en el mito de Orfeo, el escenario se prepara para un viaje al encuentro del ser amado.

Las estrategias adoptadas por Scarpa al abordar la narrativa en torno al tránsito desde el ámbito mundano a un espacio de meditación y reencuentro íntimo pasan en todo momento por la manipulación de la materia y la búsqueda de la expresión de cada material. El arquitecto comienza por delimitar el perímetro mediante un muro de hormigón de 2,40m de altura e inclinado 60° sobre la horizontal, que contiene la subida de 75 cm la rasante. De esta forma consigue evitar las miradas desde el exterior mientras que en el interior, el borde superior del muro se sitúa a la altura de los ojos, marcando la línea del horizonte.



[2.077]

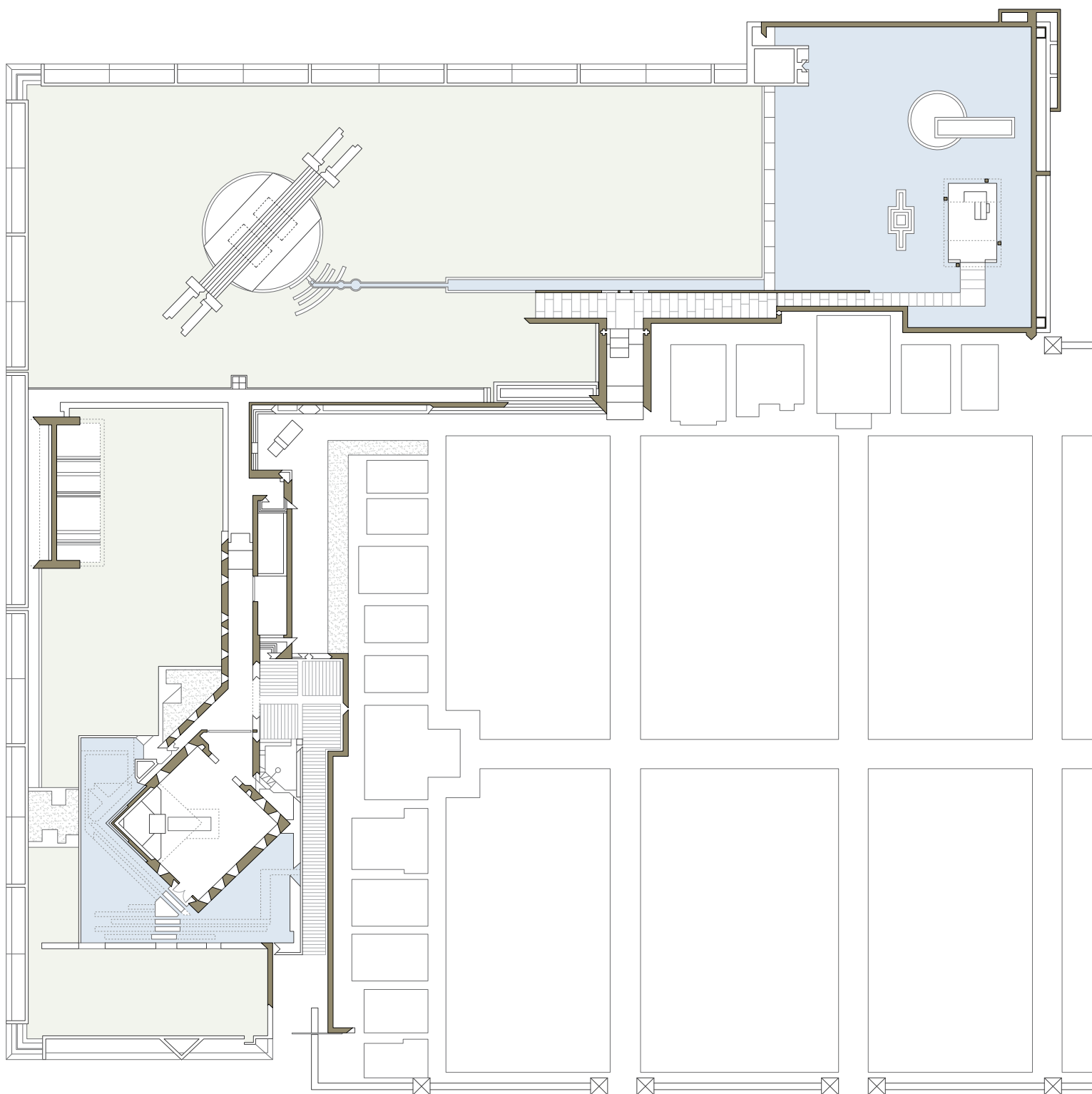
Por encima, el cielo y el paisaje, que pasan a formar parte del diseño, según la voluntad de los clientes (Beltramini; Zannier, 2007: 230):

La elevación de la rasante es el principal instrumento por el cual se garantiza la lejanía del espacio, la sensación de estar apartado... en una aproximación desde el eje central, las personas en el jardín son percibidas como figuras elevadas, a la vez remotas y paradójicamente accesibles. (...) el ojo elevado se encuentra en una altura distinta separada del mundo ordinario. (Frampton, 1995: 320)

El suelo es parte de la materia del proyecto, usado en su aspecto matérico, tallando los niveles y creando un orden artificial a partir del caos natural, por la introducción de la medida y la geometría²². Una vez establecido este nuevo orden, la manipulación y el entallado tanto del límite exterior como de la topografía interior permiten a Scarpa la cualificación del lugar en que transcurren los distintos episodios en que divide su relato, asimilado a un itinerario, en el que el tiempo es una componente de relevancia, y que McCarter describe con exhaustividad (McCarter, 2013, 240-271). El agua aparece como un componente principal del proyecto, “manipulada” para provocar movimiento o

[2.077]: Complejo funerario Brion. Imagen interior del propileo de entrada. Fotografía: Romain Truffaut, 2015.

22. *Uno podría decir que la principal función de la medida es poner de manifiesto a la materia* (Frampton, 1995: 320)



[2.078]



[2.079]



[2.080]

[2.078]: Dibujo en planta del complejo funerario Brion. Escala 1: 400. S.C.R.

[2.079]: Complejo funerario Brion. Pabellón de la meditación, sobre el estanque.

[2.080]: Complejo funerario Brion. Vista de la tumba principal.

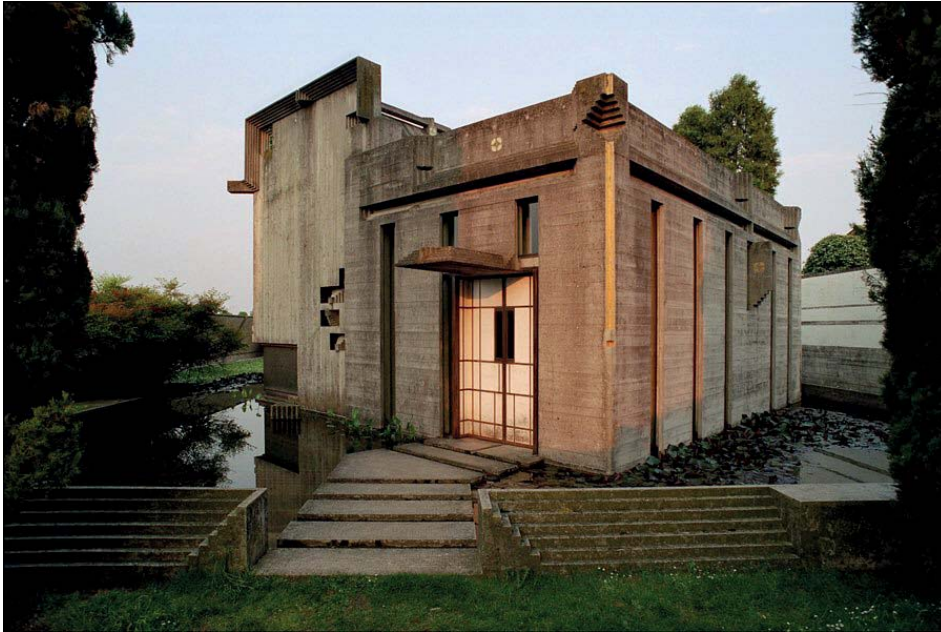
[2.081]: Complejo funerario Brion. Propileo de entrada principal .

Fotografías: Gianantonio Battistella. En: Beltramini, Guido; Zannier, Italo: *Carlo Scarpa: Architecture and Design*, 2006. p. 230-245.



[2.081]

quietud, sonido o silencio, sosiego o inquietud, bienvenida o reserva. Pero el complejo Brion no está pensado para ser sólo visitado, sino para habitarlo, pues solo el tiempo permite el verdadero encuentro. Como en cualquier espacio destinado a habitarse, se concitan en él las diferentes esferas de relación posibles para el sujeto: se apela a lo **privado** en las tumbas principales, incorporando a la familia en los enterramientos anexos; la **intimidad** reflexiva se aloja en el pabellón sobre el agua; los espacios intermedios y la capilla se vinculan a la **colectividad**, a la relación comunitaria controlada desde lo privado, mientras el propileo conforma el punto de mayor representatividad, en relación a lo **público** (Beltramini; Zannier, 2007: 230). A través de este volumen, al que se dota de un tamaño similar al de los panteones vecinos, se realiza la conexión con el resto del cementerio. Se trata de una pieza de marcado carácter escultórico, en hormigón armado, que como una plegadura del muro perimetral, o un nudo en la cuerda delimitadora, marca la entrada al recinto de forma monumental. Su



[2.082]

interior prepara al visitante para el viaje interior que le llevará por una senda de sensaciones y símbolos, en un complejo edificado cuya exquisita ejecución a través de sus innumerables detalles le otorgan *una excepcional, asombrosa complejidad y densidad como sólo se encuentran en un monumento antiguo, creado por capas de sucesivas intervenciones* (Portoghesi, 1979: 2). Memoria, vida y muerte son convocados a través de los sentidos, desde la vista hasta el tacto, pasando por el oído y el olfato. Sensaciones que la materia, trabajada en muy diversas manifestaciones (hormigón, bronce, acero, vidrio, piedra, tierra, agua, estuco, madera, mármol, terrazo...) provoca en el sujeto a través de efectos de gravedad, masividad, transparencia, translucidez, opresión, levedad...

En definitiva, el análisis detallado de esta obra de Scarpa, proporciona al profesional un amplio repertorio de herramientas formales en relación al tratamiento de la materia en la conformación de la transición entre ámbitos de diferente naturaleza, como son las esferas de lo público y lo privado. La precisión en el detalle y la sabia manipulación de los materiales permiten incorporar la ornamentación sin que esta se limite al plano meramente formal, trascendiéndolo para alcanzar estratos superiores que apelan a la memoria, la tradición y el vínculo del sujeto con los diversos registros del mundo al que pertenece.



[2.083]

[2.082]: Complejo funerario Brion. Capilla, comunicación entre el templo y el jardín de los cipreses.

[2.083]: Complejo funerario Brion. Interior de la capilla.

Fotografías: Klaus Frahm. En: McCarter, Robert: *Carlo Scarpa*, 2013. p. 240-271.

Conclusiones

El estudio de la materia como componente esencial del gradiente arquitectónico entre lo público y lo privado, realizado a través del análisis de distintas teorías y ejemplos construidos, dibuja una trayectoria que empieza en la tradición y termina con la reinterpretación de la misma. A partir de las reflexiones sobre la arquitectura clásica y su evolución realizadas desde el ámbito teórico de la arquitectura en el s. XIX, la consideración de la envolvente como elemento conformador del espacio arquitectónico, independiente y capaz por sí mismo de transmitir códigos en el entorno, permitió la apertura de nuevas vías de configuración de la relación entre interior y exterior. La desvinculación entre cerramiento y ornamentación otorgó una enorme libertad a la hora de abordar la configuración de los espacios domésticos, y por tanto su relación con el ámbito de lo público. La fachada experimentaría una rápida evolución de la mano de las vanguardias del s. XX, en la que una progresiva desmaterialización, favorecida por los medios técnicos al alcance del profesional, terminaría por menoscabar los mecanismos tradicionales de protección de la privacidad y de relación entre el mundo doméstico y el exterior. La consideración de la vivienda como un objeto de consumo y la producción en masa de vivienda colectiva fomentará la adopción generalizada de criterios cuantitativos antes que cualitativo, por lo que se perdieron muchos de los matices en el papel que este elemento ha de jugar en la relación entre el habitante y su entorno físico. La recuperación de la tradición como referente de plena vigencia y la potenciación de las cualidades del material como herramienta al servicio de la expresividad permiten reformular la construcción de este elemento, de importancia clave para la espacialidad del interior desde la óptica del universo social y físico que lo rodea. De una forma que no pretende ser ni historiográfica ni exhaustiva, sino coherente desde la mirada personal, quedan desplegadas las referencias que el profesional maneja en relación a esta parcela del proyecto arquitectónico. Junto al resto de componentes, analizados a continuación, se configuran las estrategias para la construcción del gradiente de privacidad, fundamental en la conformación del espacio arquitectónico.

3.0

EL NEGATIVO COMO MATERIA DEL PROYECTO

| | |
|-----|---|
| 131 | El vacío en positivo. El molde subordinado |
| 135 | 3.1 EL VACÍO DOMÉSTICO EN LA SEVILLA HISTÓRICA |
| 136 | La tradición en la ciudad del negativo. Paseando por Sevilla sobre el plano de Roma |
| 141 | El soporte físico (I). La presencia de la ciudad islámica |
| 146 | El soporte físico (II). La ciudad renacentista |
| 151 | El vacío y su configuración. Variantes |
| 164 | Los casos de estudio. Sevilla: Palacio y convento como paradigmas Palacio de Altamira Casa de Pilatos Palacio de las dueñas Casa de Mañara Convento de Santa Inés Convento de Santa Paula |
| 188 | Variables del vacío en la configuración del gradiente público-privado. Identificación y análisis Lleno vs vacío Vacío estructurante vs vacío sobrante Gradación de privacidad Grado de penetración visual |
| 201 | 3.2. ESTRATEGIAS DE MANIPULACIÓN DEL NEGATIVO EN LA MODERNIDAD |
| 202 | La poética de la ausencia en el <i>ricetto</i> laurenziano y su proyección en las vanguardias del s. XX |
| 210 | Mies van der Rohe: La ausencia protectora |
| 224 | La democratización doméstica en la expansión suburbana. The case study house programme |
| 252 | El vacío mecánico. Las tecnologías en la configuración del espacio |
| 259 | El centro Pompidou: El vacío como estructura |
| 262 | El vacío en el diagrama funcional: Rem Koolhaas - OMA |
| 271 | Conclusiones |



El vacío en positivo. El molde subordinado

La puesta en valor de la ausencia de materia construida resulta de enorme utilidad en la configuración del gradiente de la privacidad en arquitectura. La incorporación al discurso del concepto de vacío requiere de la superación del carácter de desecho que tradicionalmente se le ha atribuido, para otorgar a lo que aparentemente no existe un papel protagonista en la conformación de la realidad, como señala el filósofo Martin Heidegger en la cita introductoria. La formalización por parte del arquitecto de la secuencia entre espacios públicos y privados, sean o no de carácter doméstico, debe basarse en esta particular “subversión” de la imagen tradicional de lo manipulable. El profesional cuenta por tanto con las herramientas necesarias para enfrentarse al desarrollo del proyecto arquitectónico enfocado a la conformación subordinada del volumen construido.

La identificación del vacío cualificado posibilita la decodificación de ciertos mecanismos usados en la producción arquitectónica a lo largo de la historia, como elemento estructurante de la secuencia de tránsito desde lo urbano a lo doméstico. El uso del vacío permite dotar a dicha secuencia de una riqueza sintáctica que de otro modo no tendría, ya sea como parte de la tradición construida, o fruto de la materialización de las teorías de pensamiento que cimentan su puesta en valor.

En la página anterior:

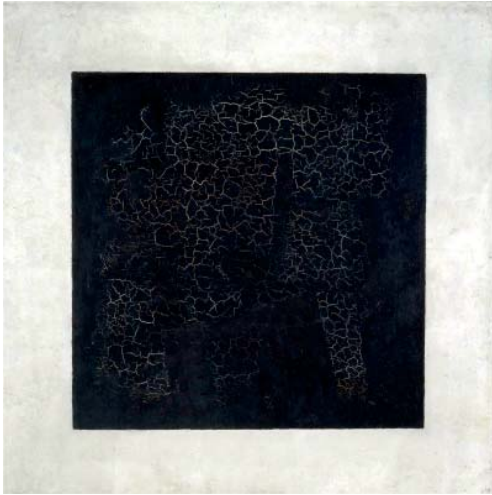
[3.000]: Vacío articulador en la ampliación del MESSE BASEL, en Basilea (Suiza). Herzog & De Meuron. Fotografía: S.C.R., junio 2013.

La manipulación del “negativo” como materia del proyecto se incorpora a este capítulo a través de diversos itinerarios perfectamente identificables en cuanto a la operatividad del proceso, alejando

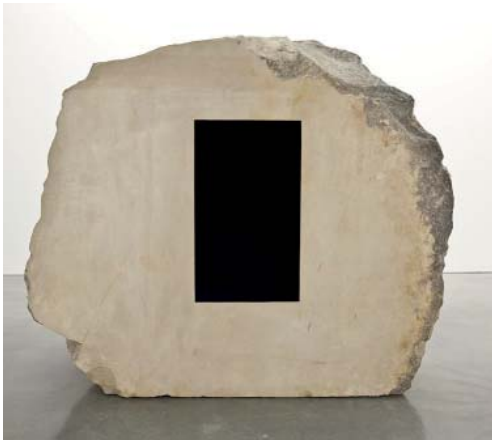
el discurso de una mera secuencia historiográfica, por imposible y por no deseable. Las distintas líneas de aportación vertebran una argumentación que pretende ser coherente y estable, además de reflejar una riqueza que sólo la variedad proporciona. Así, la conformación del vacío como estrategia proyectual se abordará desde ópticas complementarias: por un lado la que deriva de la tradición construida, utilizada aquí a través del ejemplo de la ciudad de Sevilla; por otro, la vanguardia intelectual, a través de la materialización del discurso teórico en la obra artística y arquitectónica de ciertos movimientos y figuras de vanguardia en el s. XX.

La importancia de la herencia patrimonial en una ciudad como Sevilla proviene de un devenir histórico enormemente rico, desde la primitiva Spal de matriz fenicia (s.VIII a.C.), que cede nombre y lugar a la nueva Hispalis romana (s.III a.C.), hasta la Sevilla barroca y decimonónica (s.XVII - s.XIX), pasando por la Isbilya musulmana (s.VIII - s.XIII) y el periodo de efervescencia renacentista (s.XVI). El carácter del tejido urbano en la ciudad está íntimamente ligado a la interacción recurrente entre las distintas manifestaciones del vacío conformado (apeaderos, zaguanes, patios...) y el espacio público, negativos tallados en el positivo de la masa construida que conforma el caserío. A poco que el arquitecto se aproxime a este enorme aluvión de conocimiento sedimentado a través de siglos de edificación, tangible y analizable, contará con una base firme sobre la que cimentar una parte importante de su actividad como proyectista. Los grandes ejemplos domésticos conservados servirán de material de análisis a través de los cuales se abordarán las estrategias comunes del uso del vacío en la preservación de la privacidad.

A la tradición heredada se añadirá como objeto de estudio la decantación arquitectónica de las fuentes de pensamiento que en cada momento determinan los valores de la sociedad en lo relativo a la vida cotidiana. La consideración positiva del vacío como categoría de conocimiento ha estado presente a lo largo la historia del pensamiento occidental y, por tanto, encuentra su reflejo en infinidad de ejemplos de arquitectura construida. Para acotar esta cuestión, de otro modo inabarcable, se abordará desde su incorporación al discurso conceptual y formal de las primeras vanguardias artísticas del siglo XX, por cuanto ejercen una influencia identificable en la obra de algunos de los grandes nombres



[3.001]



[3.002]

[3.001]: Kasimir Malevich: *Cuadrado negro suprematista*, 1915. Galería Tretiakov.

[3.002]: Anish Kapoor: *Oracle*, 1990-2002. Kukje Gallery.

de la modernidad, como Mies van der Rohe o Le Corbusier. La irrupción de la psicología de la *Gestalt* y su discurso sobre la percepción visual humana y la dualidad fondo-figura señalará un camino que adoptarán ciertos artistas para conseguir nuevos modos de expresión a través de la manipulación del concepto de vacío en la obra de arte (De Prada, 2009: 10-28). Paul Klee desde el expresionismo, Kasimir Malevich desde el suprematismo o Piet Mondrian desde el neoplasticismo son ejemplos ilustrativos de artistas cuya labor será precursora de algunas de las obras más significativas de la arquitectura del siglo XX, como el Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona (1929), de Mies van der Rohe. El vacío como herramienta será recurrente en el desarrollo de la abstracción en el arte, encontrando eco a su vez en la disciplina arquitectónica. Se trata de una línea de pensamiento y actuación artística cuya continuidad hasta el presente vendrá de la mano de artistas de la talla de Mark Rothko, Henry Moore, Eduardo Chillida o Anish Kapoor, como casos paradigmáticos.

En definitiva se trata de admitir una lectura del fondo sobre la figura o de la figura sobre el fondo. Se trata de reconocer la posibilidad del protagonismo del fondo, o del vacío como sustancia de pensamiento, y en definitiva comprobar la capacidad del vacío de ser entendido como realidad. (Montero, 2004: 25)

El avance tecnológico también jugará un papel significativo en la puesta en valor del vacío en la arquitectura. Desde la técnica fotográfica, en la que el negativo es consustancial a la definición de la imagen final, hasta la revolución de las comunicaciones de finales del s. XX, que confiere un nuevo sentido de escala al vacío como soporte de las relaciones colectivas. Estos ejemplos de la reflexión en torno a la ausencia de la materia encontrarán su eco en la disciplina arquitectónica a través del trabajo de una serie de arquitectos que inician un camino prolijo al que incorporarán su obra algunas de las figuras más determinantes de la última centuria. Los ejemplos que se introducen en el desarrollo de este capítulo pretenden aportar, a modo de ilustración, las claves desde las que se construye un universo personal. Por tanto, aun cuando sí es exigible el discurrir por la senda de la coherencia, no es esperable, por no deseable, establecer una sistemática convencional en cuanto al orden de aparición o importancia histórica. Abarcando un amplio arco temporal cuyo arranque podría situarse en la arquitectura de

pabellón o las casas patio de Mies van der Rohe, se concitarán otras obras paradigmáticas de arquitectos como Le Corbusier, los Smithson o Cedric Price, y más recientemente, Rem Koolhaas. No se trata de una secuencia cerrada, sino del trazado de un itinerario por el que poder discurrir en caminos cuyo alcance escapa a los objetivos de este capítulo.

Quedan así identificados los mimbres con los que construir esta cesta que, al igual que la vasija que moldea el alfarero en la cita introductoria, permite delimitar, cualificar y manipular el vacío como objeto de estudio.

3.1. EL VACÍO DOMÉSTICO EN LA SEVILLA HISTÓRICA



[3.003]

La tradición en la ciudad del negativo. Paseando por Sevilla sobre el plano de Roma

Pero... ¿puede el hombre retirarse del campo? ¿A dónde irá, puesto que la tierra es un campo inmenso y sin acotar? Muy sencillo: señalará una porción de este campo por medio de muros que crearán un espacio cercado y finito en un espacio amorfo e ilimitado... Y es que, en realidad, la definición más precisa de la *urbs* y de la *polis* es muy parecida a la definición cómica de un cañón. Se toma un agujero, se enrolla estrechamente alambre de acero alrededor del mismo, y ya tenemos el cañón. También la *urbs* o la *polis* comienzan por ser un espacio vacío... y lo que resta consiste simplemente en fijar ese espacio que se desgaja del campo limitado y se encierra en sí mismo es un espacio *sui generis* de la índole más novedosa, en el que el hombre se libera de la comunidad de la planta y del animal... y crea un recinto aparte que es puramente humano, un espacio civil. (Ortega y Gasset, 2005:104)

Colin Rowe y Fred Koetter introducen esta cita de Ortega y Gasset en su libro *Collage City* para ilustrar la importancia de la consideración del espacio público como un vacío conformado, en una cualificación

[3.003]: Giambattista Nolli. *Pianta Grande di Roma*, 1748 (Detalle). En: *The Interactive Nolli Map Website*, (2005) [en línea] Disponible en: <http://nolli.uoregon.edu/default.asp>. [Consulta: 18 de mayo de 2016]

positiva opuesta a la negatividad de la simple ausencia de materia. La construcción de las ciudades históricas europeas se articula mediante el proceso descrito: un grupo humano se une por motivos tanto de protección como de abastecimiento y así surgen los núcleos incipientes junto a cruces de caminos o accidentes geográficos ventajosos. En algún momento, la necesidad de control y defensa lleva a la formalización de un perímetro edificado mediante cercas de protección, o murallas defensivas, lo cual condicionará el crecimiento interior, encaminado a la colmatación del espacio intramuros disponible. En estas condiciones, la creación del espacio público precisa de la sustracción en clave “positiva”, tal y como lo recoge Ortega, es decir, contemplando el vacío desde su interior como antes se contemplaba un volumen desde el exterior. Si en el punto de partida el volumen edificado era el positivo sobre el territorio despoblado, paulatinamente aquél se torna en negativo, de modo que sólo será posible la definición del vacío, público o privado, mediante el tallado de la masa construida, que lo abarca todo hasta llegar al límite contenedor de lo edificado. La evolución del paisaje urbano estará determinado por el límite no traspasable, por lo que cuando el espacio libre intramuros escasee, se producirá un crecimiento involucionado del tejido, mediante la ocupación de vacíos ocluidos susceptibles de desaparecer. La configuración del vacío privado tendrá una enorme importancia de cara a la interacción del ámbito doméstico con el resto del tejido en el que se inserta, por lo que el análisis de los mecanismos de conformación de dichos vacíos en la casa aparece como una evidente etapa en el itinerario. Sólo de esta forma será posible identificar aquellas aportaciones que en cada momento el profesional entiende recuperables desde el pasado para una obra arquitectónica del presente. La reinterpretación en unas nuevas condiciones de contorno de estrategias proyectuales usadas en la arquitectura tradicional debe formar parte de la rutina del arquitecto.

Por su influencia en la consideración del vacío como un componente intrínseco de la realidad urbana, es preciso señalar la deuda que la arquitectura moderna y contemporánea guarda con un documento histórico tan señalado como es el **mapa Nolli**.¹ Los recursos gráficos

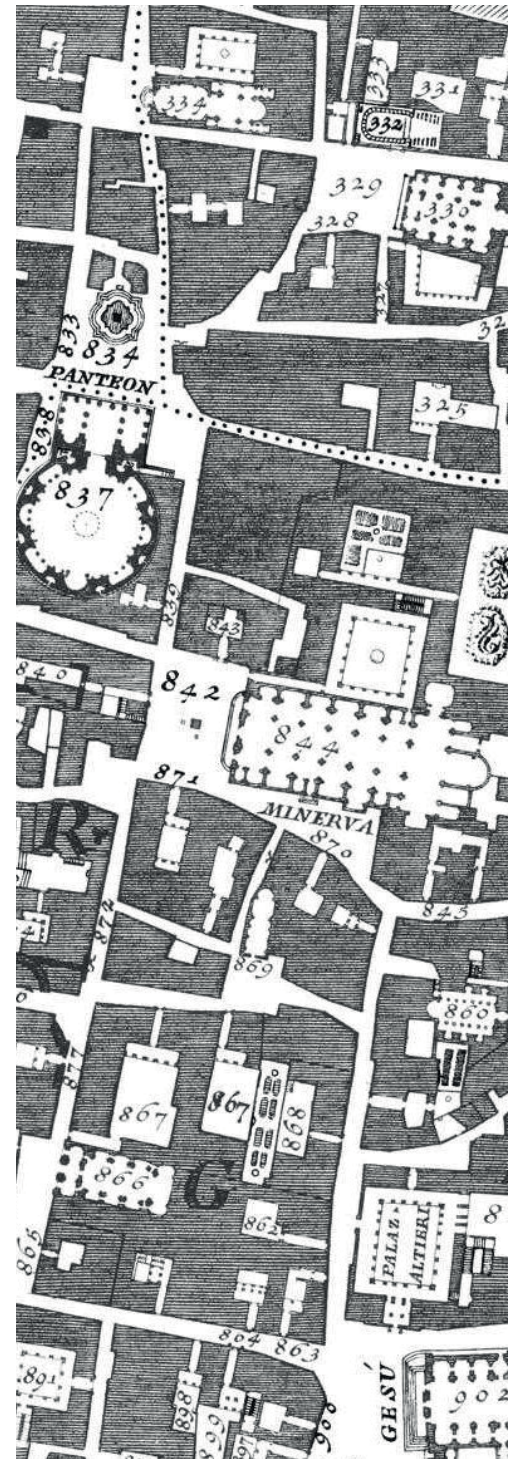
1. Giambattista Nolli. *Pianta Grande di Roma*. Roma, 1748. Considerado como uno de los planos cartográficos de mayor importancia de la historia. El cartógrafo italiano continúa la senda iniciada por Leonardo Bufalini en 1551, cuya Pianta di Roma está comúnmente identificado como el primer plano iconográfico de la ciudad. En Maier, Jessica: *Rome Measured and Imagined: Early Modern Maps of the Eternal City*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015. p. 195. La claridad de los criterios de representación de Nolli y la exactitud demostrada han hecho de ese documento uno de los ejemplos históricos más relevantes en la disciplina,

que utiliza para la representación del tejido urbano cambiarán por completo la forma de percepción del vacío, de ahí que este dibujo en planta de la Roma del s. XVII supone un punto de inflexión en la forma de dibujar la ciudad para el resto de Europa. Hasta entonces, la forma más común de representación cartográfica había usado la vista de pájaro en perspectiva, reflejando el conjunto urbano como el apilamiento abigarrado de una infinidad de pequeños volúmenes de edificación muy simplificados, adosados unos a otros, en los que destacan los edificios singulares como iglesias, castillos o palacios. En el caso de Sevilla, el plano de Ambrosio Brambilla, de 1585, es ilustrativo de esta forma de reflejar la realidad. De un modo opuesto a la consideración positiva del vacío que introduce Ortega, esta manera de representación denota una valoración del espacio público como un sobrante, aquello que queda una vez que se han construido los edificios, sin incorporar, por lo general, su cualificación formal al dibujo del plano.

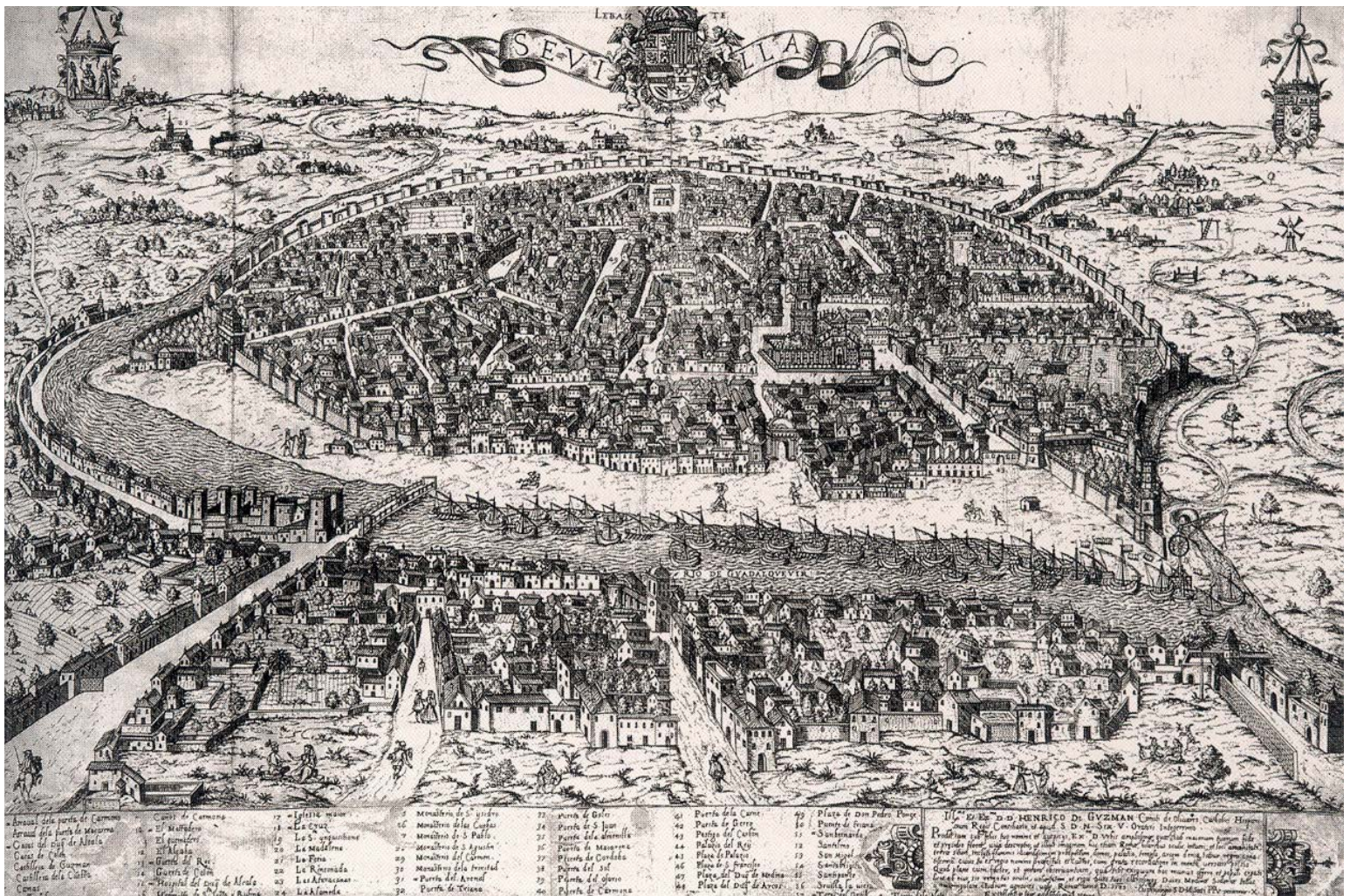
Frente a la representación cartográfica basada en la volumetría de la vista paisajística, el afán de Nolli por reflejar con exactitud la geometría de la ciudad ayuda a invertir los términos y otorgar a los vacíos urbanos la relevancia que tienen como vehículo de transmisión de la realidad construida. La estrategia consiste en el dibujo de la silueta edificada en el plano terreno, sombreada mediante un rayado homogéneo hasta conformar la gran masa construida de la ciudad. Sobre ese gran *continuum* se destacan en blanco, como si de una entalladura se tratara, los espacios públicos abiertos (calles y plazas), incorporando además los que siendo cerrados o privados, tienen una conexión importante ya sea visual o funcional con los primeros.

El valor de un documento como el mapa Nolli no reside en su interés histórico o su admirable exactitud, sino en que mediante un sencillo código gráfico, pone el acento sobre la importancia de la relación existente entre espacio público y privado (*cortiles*, atrios, pórticos, iglesias) en la conformación de la imagen urbana de la ciudad. La utilización de un único código de representación para espacios de diferente carácter, público o doméstico, cubiertos o no, todos ellos semiocuidados a modo de inserciones en la masa construida del ámbito de la calle, no impide

habiendo sido utilizado por la municipalidad romana en tareas de planeamiento urbano hasta bien entrado el siglo XX.



[3.004]: Gianbattista Nolli. *Pianta Grande di Roma*. 1771. Detalle del entorno del Panteón. Puede observarse la forma de representación de los vacíos y su relación con el espacio público, al que ayudan a cualificar. En: Morton, Patricia (2014). *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 73, n.º. 4, pp. 18

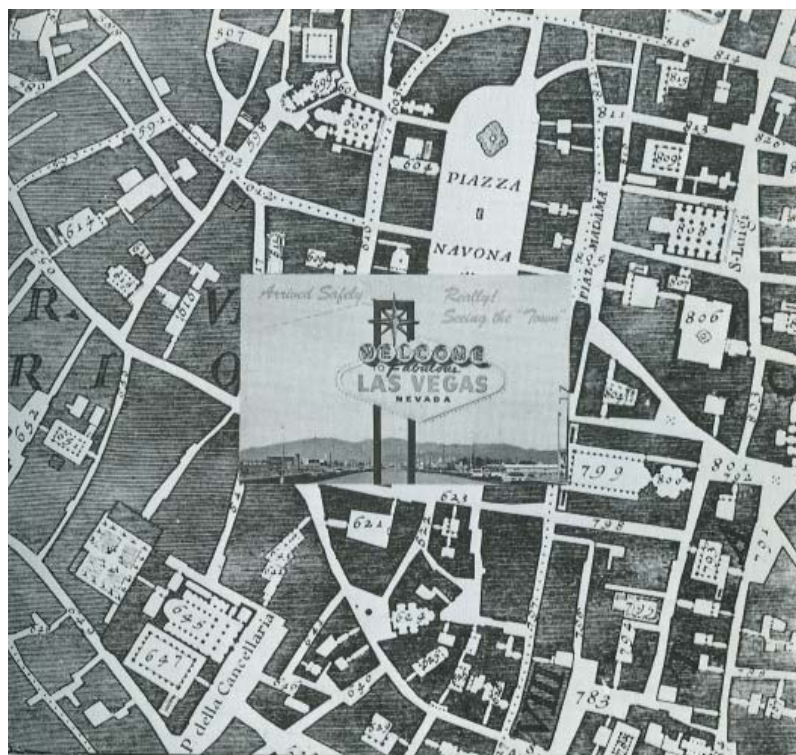


[3.005]

[3.005]: Ambrosio Brambilla. *Vista de la ciudad de Sevilla*, 1585. Fuente: Fundación Focus Abengoa, Gabinete de Estampas.

identificar perfectamente el uso de los mismos. El mapa Nolli permite elaborar una lectura paralela del plano del casco histórico de cualquier otra ciudad para poder así identificar algunos de los mecanismos de interacción entre los espacios públicos y privados. Son distinguibles las proyecciones de tipo visual o funcional del ámbito de la calle en el interior de las manzanas construidas, lo cual es de enorme ayuda en la decodificación de dichos mecanismos. Esta circunstancia ya ha sido aprovechada por otros autores en el siglo XX, como por ejemplo, Venturi, Scott-Brown e Izenour a la hora de ilustrar la importancia de la conformación de los vacíos en las Vegas.² El mapa Nolli aparece como una valiosa ayuda para la definición de las estrategias formales en la conformación, a través del vacío, del gradiente de privacidad en

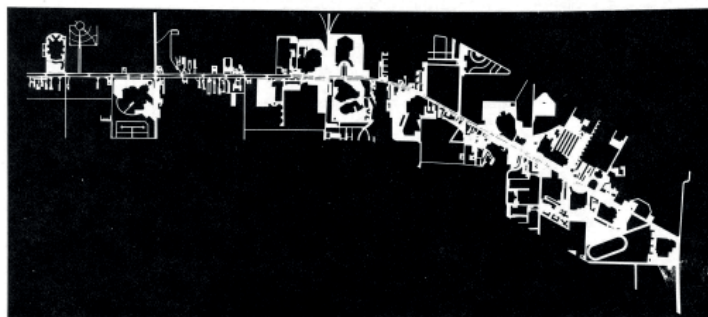
2. Venturi, Scott-Brown e Izenour incorporan fragmentos del plano en su icónico *Learning from las Vegas* (1972), para ilustrar la importancia del vacío en la ciudad de las vegas, el *Strip* y el significado de los símbolos. Venturi; Scott-Brown; Izenour, 1972: 21- 24) [3.006]-[3.007]



[3.006]



19a. Upper strip, undeveloped land



19b. Asphalt

[3.007]

la arquitectura doméstica tradicional, aplicada aquí al caso de Sevilla. El análisis de las diversas manifestaciones que adopta el vacío como mecanismo de articulación entre interior y exterior, identificando sus componentes y condicionantes, es de enorme importancia para la construcción de las herramientas propias de intervención mediante el proyecto de arquitectura. Ya sea en forma de **apeadero**, **compás**, **atrio** o **zaguán**, el espacio público urbano se proyecta hacia el interior, como recoge el plano de Nolli, para provocar el tránsito hacia lo doméstico. Se incorporará el análisis de ejemplos determinantes que ilustran la forma que han tenido de entenderse espacio público y ámbito privado en Sevilla, además de configurar la imagen urbana de la ciudad tradicional hispalense hasta la actualidad.

Mirándose en estos ejemplos históricos, el espacio doméstico actual, en cualquiera de sus variantes, se ofrece como campo de aplicación de unas estrategias compositivas y funcionales que siguen vigentes, al menos en parte, y permiten dotar de una mayor riqueza a la secuencia de tránsito desde lo urbano.

[3.006]: Collage con el mapa Nolli y un luminoso de Las Vegas, entendiendo el vacío como un reclamo urbano. En: Venturi, Robert: *Learning from Las Vegas*, 1972.

[3.007]: Plano de vacíos del Strip de Las Vegas al modo del mapa Nolli. En: Venturi, Robert: *Learning from Las Vegas*, 1972.



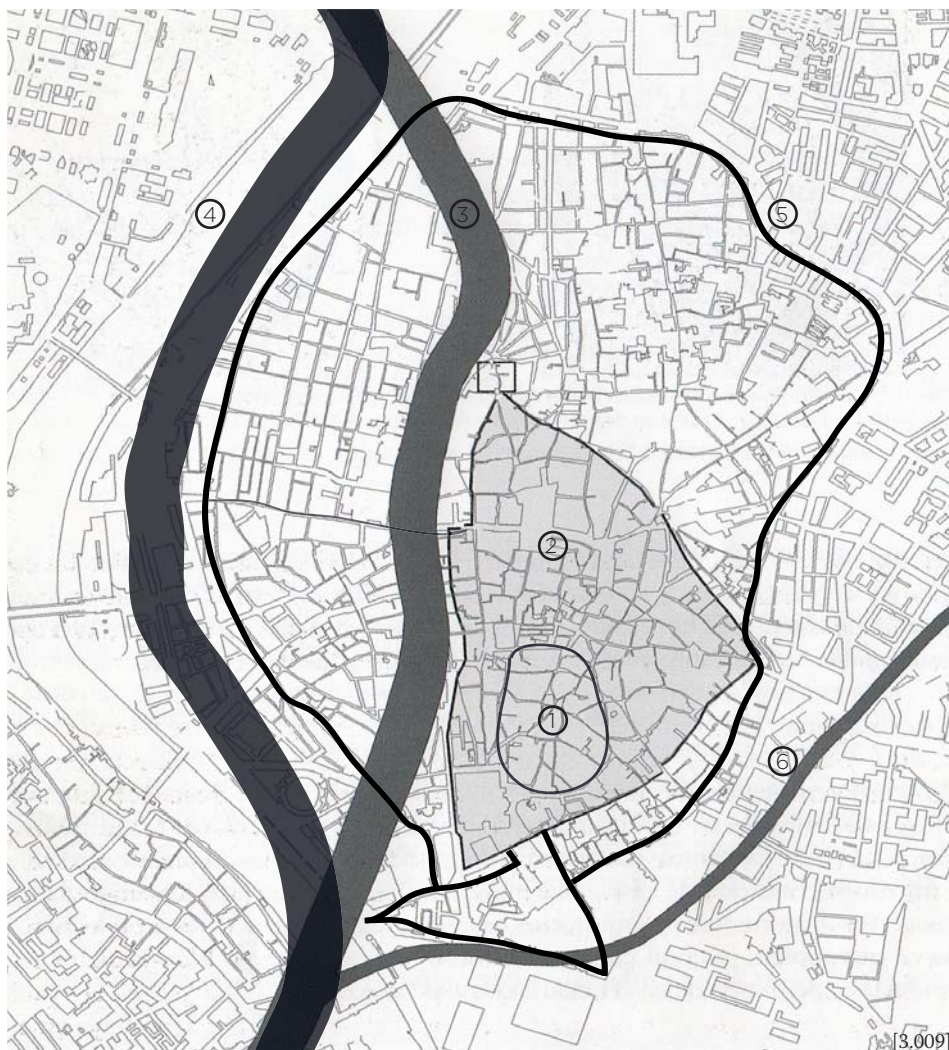
[3.008]

El soporte físico (I). La presencia de la ciudad islámica

Con los anacronismos propios del barroco, Francisco Pacheco recoge en esta obra la escena en que Fernando III el Santo recibe las llaves de la ciudad de Sevilla de manos de Aljataf, tras su conquista en 1248. [3.008] La ciudad que entregan los musulmanes dista mucho de responder a la imagen idealizada que refleja el cuadro, la de una ciudad vibrante y llena de actividad. En realidad, el enorme recinto amurallado almohade alberga un universo extremadamente heterogéneo, con un núcleo al sur de enorme densidad edificatoria y una parte norte prácticamente vacía, más cercana al paisaje rural que al urbano.

El campo de trabajo en el que se desarrollará el análisis de los vacíos de transición entre el ámbito público y la esfera privada resulta de la superposición de estratos desde la época Romana hasta la Sevilla actual intramuros. La imagen actual del casco histórico es a grandes rasgos resultado de aunar la traza musulmana, modificación de la original romana, junto con la producción edificatoria de los siglos XVIII y XIX, época de la que datan la mayor parte de las edificaciones de la Sevilla intramuros, excepción hecha de los conjuntos monumentales y las grandes casas de las épocas renacentista y mudéjar. (Trillo, 1992: 64). El trazado urbano encontrado por los cristianos cuando conquistan Isbilya en el s. XIII responde al prototipo de ciudad islámica construida sobre preexistencias anteriores, indefectiblemente transformadas hasta convertirse en casi irreconocibles a costa de servir más como cantera de material de reaprovechamiento que como estructura de soporte a una ordenación urbana racional.

[3.008]: Francisco Pacheco: *San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla*, 1634. Catedral de Sevilla.



1. *Spal* Fenicia
2. *Hispalis* Romana
3. Brazo interior río Guadalquivir (desechado)
4. Brazo principal río Guadalquivir
5. Perímetro muralla almohade en 1133
6. Arroyo Tagarete

No obstante, son perceptibles algunos de los rasgos heredados de las etapas anteriores de la ciudad, lo cual ha permitido a los investigadores efectuar una hipótesis veraz, en su mayor parte confirmada mediante los hallazgos arqueológicos correspondientes, sobre el trazado de los sucesivos recintos amurallados que ha tenido Sevilla, desde su fundación hasta la actualidad. Como puede observarse en el diagrama, estas líneas de muralla responden a la relación ambivalente con un río, el Guadalquivir, que por un lado le otorga sentido a su existencia como puerto marítimo interior y fuente de riqueza comercial, y por otro, la obliga a protegerse frente a las crecidas periódicas del mismo. La evolución del cauce del río y sus diferentes brazos será determinante, empezando desde el primer asentamiento fenicio, *Spal*, que ocupa la cota más alta de la ciudad a salvo de las inundaciones. Este primer recinto será adoptado por la *Hispalis* romana, y ampliado

[3.009]: Evolución del trazado de los recintos amurallados de Sevilla. Los sucesivos desarrollos tienen su origen en la parte sur, ampliándose hacia el norte y el oeste a medida que el brazo interior del río se deseca. Así se incorpora la isla fluvial al ámbito principal, para permitir la ampliación en dos pasos: primero hacia el oeste, en la época *abbadí* (s. XI), llegando hasta el río y manteniendo el límite norte en la actual calle Alfonso XII, y más tarde, en 1133, con el trazado almohade, que pervivió hasta su demolición parcial en el s. XIX. S.C.R.

hasta llegar a definir un recinto de forma triangular cuyo límite oeste coincide sensiblemente con el trazado del brazo interior de río que luego se desecaría. Todo ello constituye la base sobre la que la ciudad islámica se desarrollará hasta desbordarla, aparentemente en dos estadios sucesivos, para llegar al trazado perimetral de 1133 (Del Pozo, 2003: 61) que duplica hacia el norte la superficie del anterior (187 Ha, con una longitud de 5.955 m), incorporando la estructura de propiedad rural, hasta entonces extramuros, de parcelas mucho más grandes que las urbanas. Este hecho, que en absoluto responde a la realidad demográfica³, determina el carácter de la zona norte de la ciudad intramuros, apenas sin estructurar y más vacía que llena, y por tanto, completamente distinta a la parte sur, fuertemente consolidada, poblada y densa. La dialéctica positivo-negativo, lleno-vacío, está por tanto en la traza islámica de la ciudad, ya dibujada pero a medio construir, que dejarán los musulmanes al abandonarla.

Por tanto, la superposición de elementos de culturas tan diversas está en la base de una interpretación singular del vacío como herramienta al servicio de la relación entre el individuo y la sociedad. Dentro de esta evolución, el periodo islámico de más de cinco siglos será determinante, basado en los principios comunes que conforman la ciudad islámica convencional, desde la Península Ibérica hasta el Golfo Pérsico, incluyendo toda la franja mediterránea de África. En ninguna otra cultura se encuentra una similitud tan patente entre diferentes ciudades diseminadas en un territorio de enorme extensión, no se produce una identificación tan fuerte del tejido urbano con su soporte sociocultural. Condicionada por unos principios religiosos que priman la privacidad del individuo y su familia por encima de cualquier otra consideración, la persistencia de determinados rasgos asociados a la cotidianeidad musulmana determinará la pervivencia del vacío como elemento de la transición entre lo público y lo privado.

La sociedad islámica basa su organización en la usurpación del ámbito político por parte de la religión, cuyos principios estructuran la ley civil. A diferencia de lo que ocurre en las monarquías medievales europeas, no existe una personificación del poder divino en la figura

3. En *Historia de Sevilla*, Laredo cifra la población de Sevilla tras la reconquista de 1248 en unos 65.000 habitantes, citando a Torres Balbás. Sin embargo, el primer padrón sevillano, realizado en 1384 tras un periodo de consecutivas hambrunas, epidemias y guerras, permite estimar unos 15.000 habitantes. (Morales et al, 1992: 128-177)

de un rey, del mismo modo que no existe ninguna estructura sacerdotal intermediaria entre el sujeto y Dios. Se trata de un monoteísmo que no admite mediación, de ahí que no exista apenas el sentido de lo comunal o lo colectivo más allá del ámbito familiar, sino que todo se refiere al sujeto como individuo. Esto se refleja en la protección legal a ultranza de la propiedad privada,⁴ sagrada e infranqueable. (Chueca, 1993:10).

Estos principios conforman una estructura social cuyo reflejo en el tejido urbano es directo y palpable: no existe planificación previa promovida por alguna autoridad gubernamental, en la medida en que pueda colisionar con los intereses individuales.⁵ No se da una proyección social del sujeto que implique la necesidad de dotar a la ciudad con edificios de carácter público, como ocurría en Grecia o Roma, destinados a las diversas asambleas políticas y órganos deliberativos. Tampoco existen los edificios públicos dedicados al ocio colectivo, como teatros, anfiteatros, circos, termas o palestras, todos ellos fruto de la expresión de la sociedad comunitaria. Únicamente los baños, surgidos de la necesidad que impone la religión sobre la limpieza, facilita cierto grado de socialización, pero en cualquier caso abarcan siempre un ámbito reducido, que se limita a la calle o al barrio, por lo que nunca llegan a alcanzar la escala de la terma romana. En general no existe en el islam la conciencia del individuo como elemento conformador de la vida urbana, o de la ciudad misma, al modo en que Aristóteles afirma en su *Política* y que es recogido por Chueca:

La ciudad islámica es cerrada en contraste con la ciudad clásica, abierta en múltiples espacios comunales, ágoras, stoas, foros, atrios, peristilos, etc. La ciudad clásica es una

4. El derecho de propiedad entre los musulmanes tiene, como todo, un carácter sagrado. Sólo Dios es el verdadero dueño de todas las cosas, pero ha hecho del hombre su «Kalifa», su representante sobre la tierra y por este hecho participa en la posesión de las cosas en cuanto Dios lo quiere y lo permite. *El hombre en efecto* —dice Louis Gardet— *no adquiere la propiedad de las cosas por su trabajo en el sentido de una relación de causa a efecto entre trabajo y propiedad. Es Dios, quien desde el exterior establece que una cosa sea de uso libre, de propiedad colectiva o de propiedad privada, pudiendo ser en este caso de propiedad individual o indivisa (familiar)* (Gardet, 1954 : 8). *De esta manera, una venta, una herencia, una atribución por botín, un trabajo, no será causa de la propiedad, sino el índice de que una cosa ha sido puesta por Dios en un estatuto jurídico de propiedad inviolable. Violar el derecho de propiedad es una injusticia que atenta al propietario o propietarios legítimos, desde luego, pero en tanto que cualificados por Dios para poseer tal cosa.* (Gardet, 1954 : 82).

5. El concepto de *ecclesia* como asamblea de fieles no existe en la mezquita, donde el musulmán actúa como un individuo, que al congregarse no pierde su aislamiento. Así, en el rezo de la mezquita no hay una comunidad, sino una suma de individualidades. (Chueca, 1993: 11)



[3.010]



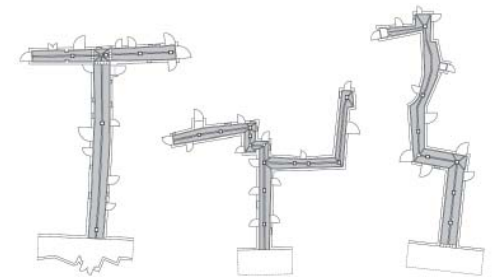
[3.011]

[3.010]: *Ciudad de Kuwait en 1940. Fotografía: Kuwait Oil Company.*

[3.011]: *Imagen de una calle en la ciudad de Fez. Fotografía: S.C.R., marzo 2010.*



[3.012-3.013]



[3.014]

[3.012-3.013]: Imágenes de sendos zaguanes de en Chaouen y Marrakech, Marruecos. Como puede observarse, el esquema de comunicación acodada con el patio es común en la conformación de la secuencia espacial de intercambio entre interior y exterior, con objeto de proteger la privacidad del mismo. Fotografías: S.C.R., marzo 2010.

[3.014]: Plantas de los llamados "adarves andalusíes" en la ciudad de Tetuán. En: *Tetuán en red* (2015) [en línea] Disponible en: <http://tetuan.org/la-ciudad-de-tetuan/catalogo-sucinto-de-arquitectura-y-urbanismo-de-la-medina/adarves-andalusies/>. [Consulta: 5 de junio de 2015]

ciudad política donde se percibe la importancia del ciudadano y de las funciones públicas que este ejerce. (...) Aristóteles define a la ciudad no por sus estructuras físicas, sino por sus funciones públicas: "Una ciudad es un cierto número de ciudadanos de modo que debemos considerar a quien hay que llamar ciudadano y quién es el ciudadano. Llamamos, pues, ciudadano de una ciudad al que tiene la facultad de intervenir en las funciones deliberativa y judicial de la misma, y ciudad en general, al número total de estos ciudadanos que basta para la suficiencia de la vida." (Aristóteles, *Política*. Libro III, Cap I). (Chueca, 1993: 8)

En estas condiciones, la calle no existe como espacio público. En la Isbilya musulmana, la evolución a lo largo del tiempo de la estructura de la propiedad, unida a la destrucción de edificaciones para el reaprovechamiento de sus materiales, provocará una deformación del tejido original de la ciudad antigua romana y visigoda. Los límites de propiedad resultante se fueron haciendo cada vez más tortuosos y a dichos límites se iba adaptando la calle, que pasó de ser un elemento estructurante de lo público a un residuo dibujado por las lindes. La primacía de lo privado, lo individual sobre lo colectivo, origina así un cambio radical en la fisonomía de la ciudad romana, ahora "islamizada".

La unidad básica de espacio colectivo sería la pequeña calle sin salida, o *darb*⁶, que penetra en el área de grandes manzanas formando generalmente varios recodos. Podían cerrarse de noche y de alguna forma delimitaba una porción de barrio compuesto por un puñado de casas que solían alojar a familias afines o artesanos de un mismo oficio. Cumplía un papel exclusivamente residencial y constituía el espacio de convivencia cotidiana, basado en el respeto entre los vecinos, la colaboración mutua y la protección de la intimidad individual. A menudo el adarve se relacionaba con la calle a través del llamado *zuqaq* o callejón, espacio urbano donde se acumulaban los equipamientos indispensables para el desarrollo de la vida diaria como el horno, la fuente, la escuela coránica, y el baño comunal cuyo papel era también ritual, higiénico, y de convivencia. (Chueca, 1993: 14-15)

El poso de más de cinco siglos bajo la dominación musulmana hará que la ciudad ofrezca una notable resistencia al cambio tras su reincorporación

6. Voz árabe de la que deriva la palabra española "Adarve" (Diccionario RAE)

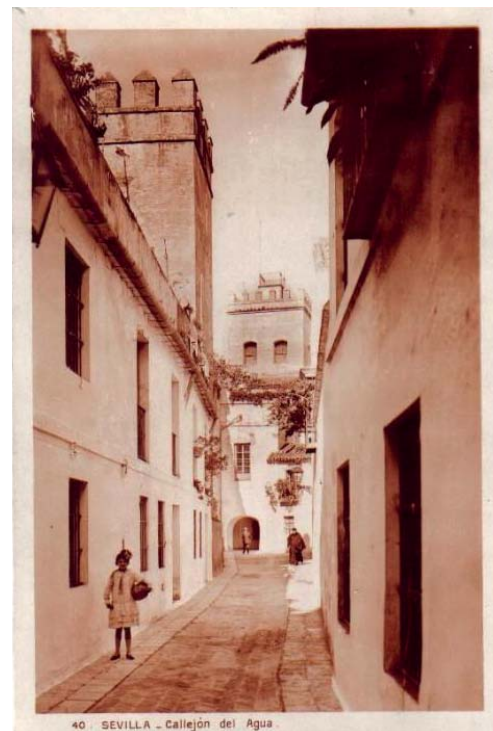
al territorio cristiano, hasta que las nuevas circunstancias sociales y económicas surgidas a lo largo del s. XV originen tímidos cambios en la forma de entender la morada doméstica y su relación con el exterior. No obstante, la vigencia de ciertas normas heredadas de la época islámica y relacionadas con la protección de la privacidad en la conformación de las fachadas, se extenderá aún durante bastante tiempo, condicionando la formalización del trazado urbano hasta bien entrado el barroco.⁷ (Lleó Cañal, 1979: 34-39)

El soporte físico (II). La ciudad renacentista

La necesaria destrucción de la ciudad musulmana, complemento obligado a la pérdida de su primitiva población, había comenzado dos siglos antes, pero tal vez uno de los aspectos más significativos a escala urbana sea la conquista de la calle. Las funciones se descentralizan, los muros se rompen hacia fuera, la nobleza comienza a unir casas para tener una casa mayor y a derribarlas para tener plazas delante, y se construyen los primeros patios, a caballo entre el ejemplo granadino, vía alcázar sevillano, y los ejemplos italianos, más bien mirados que vistos, y que a duras penas intentan ordenar y enmascarar el desordenado y eminentemente aditivo carácter de la operación, con los toques finales, en collage, de las piezas encargadas a los talleres genoveses. (Sierra, 1996: 41)

La cita de Sierra resume la transformación que sufrirá el marco de la vida cotidiana en la ciudad con la llegada del renacimiento y los nuevos aires del humanismo. En apenas medio siglo se producirá un cambio sustancial en los fundamentos sobre los que se asienta la imagen de la ciudad, que hasta ese momento, y a lo largo de más de dos centurias, ha variado poco su fisonomía con relación a la Isbiliya musulmana. Como puede observarse en el primer plano topográfico de la ciudad, realizado en 1771 por mandato del asistente Pablo de Olavide, la traza de la ciudad histórica, siempre contenida en el recinto amurallado delimitado por los almohades, ha experimentado pocas variaciones con respecto a la consolidación que experimentó la ciudad en la época

7. Hasta el s. XVII las ordenanzas de Sevilla mantenían la prohibición de abrir ninguna puerta enfrentada a la del vecino: *no deue hazer ninguno puerta de su casa delante de la puerta de su vezino... ca es gran descubrición...*; o *que deue fazer tamaña finiestra que no saque la cabeza por ella, ni puede por ella descubrir ninguna descubrición*. (Falcón, 2012: 20)



[3.015]

[3.015]: Imagen del aspecto de la calle Judería, junto al Alcázar, Sevilla. Finales del s. XIX. Fotografía: Anónimo (Postal).



Plano de Sevilla. Colección Histórica 1771-1918. Ayuntamiento de Sevilla - Editorial MAD, 1992.

Plano nº 1. Sevilla, 1771

[3.016]

[3.016]: Pablo de Olavide: *Plano Topográfico de la Muy Noble y Leal ciudad de Sevilla, 1771*. Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla.

renacentista. Las nuevas condiciones económicas y demográficas⁸ que se derivan del establecimiento del monopolio comercial con el Nuevo Mundo están en la base del desarrollo urbano en manzanas de considerables dimensiones, mayores en el este y norte de la ciudad, que determinan el uso del vacío como herramienta imprescindible para la viabilidad de las unidades domésticas que las habrán de colmar. En este sentido, destacan dos tipos edificatorios que influirán significativamente en la conformación del tejido urbano de la ciudad tal y como ha llegado hasta la actualidad. Por un lado, surge la **casa palacio** como un ejemplo de hibridación, una tipología doméstica basada en un nuevo entendimiento de la relación entre espacio público

8. Si, como se ha indicado, la población de Sevilla rondaba los 15.000 habitantes en 1384, a comienzos del s. XVI, dicha población había alcanzado los 60.000, duplicándose a lo largo del siglo hasta llegar a los 129.430 en el año 1588. A final de siglo, en 1597, había bajado hasta los 121.503 (Morales et al., 1992: 238).

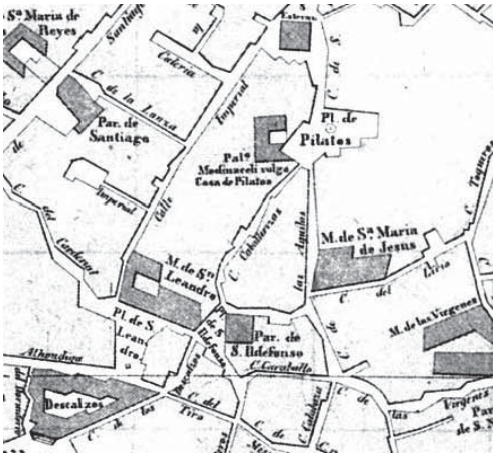
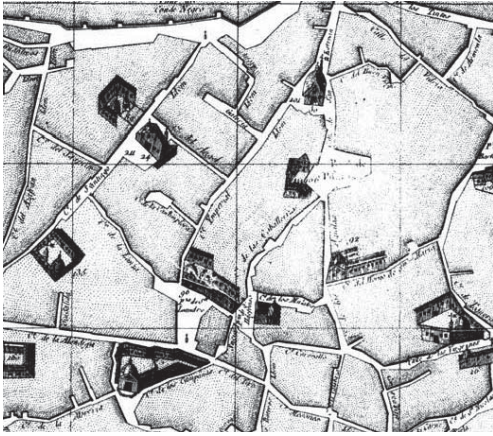
y espacio privado. En una operación de equilibrio entre la tradición y la modernidad, se generan estas mansiones urbanas sobre la base de la agrupación de casas preexistentes en el tejido urbano musulmán. Las operaciones de agregación se llevaron inicialmente a cabo de manera informal, sin un proyecto con carácter unitario, por lo que el vacío aparece como elemento estructurador del volumen y no al contrario.⁹ (Lleó Cañal, 2016: 23-38)

Por otro lado, se lleva a cabo la implantación en la ciudad de un extenso número de fundaciones monásticas, con lo que el **convento** como tipología doméstica colectiva adquiere un marcado protagonismo en la configuración de la trama de la ciudad. A lo largo del siglo XVI, se fundan en la ciudad un total de treinta y cinco conventos, diecisiete de clausura femenina y dieciocho de varones, lo cual da una idea de la magnitud del proceso y la importancia que para el tejido urbano tendrá este hecho.¹⁰ (Pérez, 1996: 69). Siguiendo unas pautas parecidas a las de la casas palacio, surgen por agregación de antiguas edificaciones, aunque también aprovecharán la escasa densidad que caracteriza al casco intramuros en su mitad norte para implantarse y ayudar así a la colmatación del tejido. El incremento demográfico y el flujo de riqueza alimentó estas fundaciones, consideradas por la Iglesia católica como instrumento principal para la propaganda de la fe frente al avance del protestantismo. Por este motivo se irán situando en posiciones urbanas de cierta relevancia, haciéndose presentes en la ciudad, hecho que ayudará a configurar la identidad del tejido y sus habitantes, en una tarea de refuerzo a la tradicionalmente ejercida por la parroquia.

Tanto en un caso como en otro, la manipulación del vacío juega un papel fundamental en este proceso en la medida en que se convierte en el nexo de unión entre dos formas distintas (islámica y cristiana) de abordar la relación entre el individuo y el grupo. El vacío como oclusión infranqueable de la ciudad musulmana dará paso a unos espacios pensados no sólo para las relaciones en el ámbito doméstico

9. Como indica Lleó Cañal, las descripciones acerca de las casas originales sobre cuya base se originó el palacio de las Dueñas que se incluyen en la documentación histórica conservada, carecen en todo momento de términos como “patios” o “palacios”, lo cual indica que dichas casas no debieron tener en origen gran importancia. A este respecto, el autor incorpora la acepción del término “palacio” que recoge Covarrubias en su Tesoro de la Lengua Castellana o Española (1611): *una sala que es común o pública y en ella no ay cama ni otra cosa que embarace*. (Lleó, 2016:12),

10. La población religiosa llegará a ser, en el primer tercio del s. XVII, de 800 clérigos y más de 3000 religiosos, en una población de 120.000 habitantes, lo cual supone un 3% de la población. (Pérez, 1996: 71)



[3.017-3.018]



[3.019]

[3.017-3.018]: Detalles de la zona del casco histórico correspondiente a las Plazas de Pilatos y de San Leandro, donde se observa que la consolidación de los vacíos relacionados con estas edificaciones relevante, mantenidos entre el plano de Olavide y el realizado por Sartorius en 1848. Ayuntamiento de Sevilla. Colección de planos históricos.

[3.019]: Richard Ford. *Casa de Pilatos*, 1831. Lápiz sobre papel. En *Richard Ford: viajes por España (1830-1833)*, catálogo de la exposición organizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación Mapfre. Madrid, 2014. p. 135. cat. 52

familiar sino como instrumento social. La complejidad que puede llegar a alcanzar su conformación, los variados matices que pueden conseguirse mediante la manipulación de sus límites y envolventes, hacen del vacío doméstico, en sus diferentes versiones (apeadero, compás, patio, claustro, zaguán, jardín, corral, huerta), un elemento de vital importancia. El protagonismo de estos vacíos conformados como proyección hacia el interior del espacio urbano y soporte físico del universo de relaciones que en él se desarrollan, empieza a ser considerable y, andado el tiempo, ocupará un lugar privilegiado en el imaginario colectivo de los sevillanos.¹¹

Además de las operaciones en el interior de la manzana, la frontera física entre espacio público y privado también experimenta una puesta en valor que tendrá notables consecuencias a nivel urbano. La necesidad de afirmación y proyección del prestigio de la persona o la institución religiosa provocará que la fachada cobre cada vez más importancia como seña identitaria. Surge así, en el caso de las grandes casas, una tendencia hacia el uso de la portada monumental de factura italianizante, que en muchos casos se adosará directamente, como un *objet trouvé*, al muro de cerramiento original, como gesto simbólico de significación social de la familia propietaria. Esto tendrá consecuencias, como la apertura, mediante la eliminación de algunas casas colindantes, de plazas que permitan la visión de la fachada del palacio, nuevo objeto de deseo para los nobles en su afán por una notoriedad social que no favorecía la casa tradicional heredada, encerrada en sí mismo.

La operación revela, por un lado, la voluntad de dotar al palacio de una buena “delantera”; es decir, un espacio libre que permitiera contemplar la fachada del mismo en su integridad. Esta constituye una actitud sumamente novedosa; la tradición musulmana había mostrado siempre la mayor indiferencia hacia el exterior de las viviendas, reservando para el ámbito interno toda su prolija riqueza. (...) la fachada va a asumir, mediante la implantación de elementos heráldicos, la función de revelar la “calidad” de su dueño. (...) (Lleó Cañal, 1998: 16)

En cualquier caso, estas aperturas en el tejido de la ciudad no siguen

11. Se cuenta que cuando un sevillano mandaba labrar una casa decía a su arquitecto: “Hágame V. (sic) en este solar un gran patio y buenos corredores; si terreno queda hágame V. (sic) habitaciones.” Hazañas y la Rúa, Joaquín: *La casa sevillana*. Sevilla: Padilla libros, 1989. (Trillo de Leyva, 1992: 203)

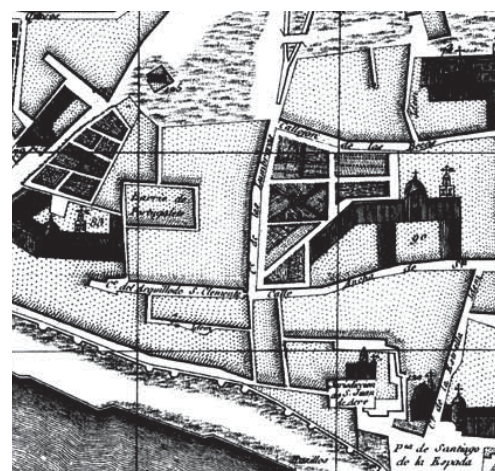
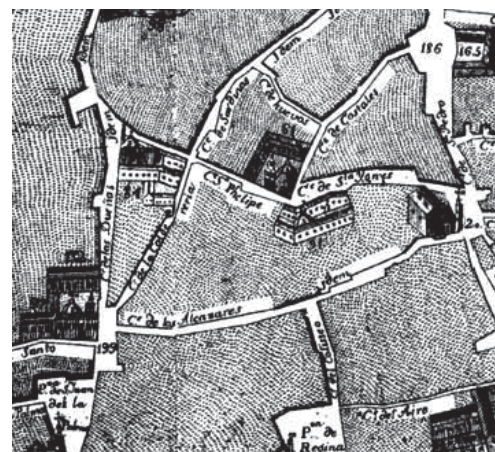
el esquema de una plaza como lugar de reunión social, sino que sirven más bien de mecanismos de control previo al palacio, contribuyendo a su protección, como *una especie de filtro o diafragma entre el espacio público de la ciudad y el privado del palacio* (Lleó Cañal, 1998: 17), pudiendo ser cerradas a voluntad en la medida en que son propiedad particular.

En el caso de los conventos, estos tienden a vincularse con alguna plaza ya existente, aunque hay veces en los que se abre a posteriori una plazuela de pequeña dimensión delante los mismos aprovechando encrucijadas (Pérez, 1996: 226-229). También se produce el fenómeno de la "calle privada", o adarve perteneciente al convento que incluso se cerraba de noche.¹²

En definitiva, ambos tipos domésticos utilizarán el vacío como herramienta para definir el gradiente de relación desde lo público a lo privado, a través de diversas configuraciones del mismo. La forma de la ausencia estructurará el ámbito privado pero se prestará a la calle para la cualificación del espacio público.

Paralelamente, el incremento de valor que ahora le confiere la fachada a cualquier inmueble conllevará una sistemática transformación del parcelario, debido a la drástica alteración que provocará este hecho en la proporción tradicional planta/fachada. La casa tiende a ocupar el frente de la parcela, con lo que el espacio doméstico entra en contacto directo con la calle, a través de la piel de fachada. En un contexto urbano caracterizado por manzanas de grandes proporciones, las viviendas más modestas vieron reducidas su fachada al mínimo que permitiera un acceso practicable, materializado como un zaguán estrecho que sirve de conexión con un espacio privado dilatado en el interior de la manzana y sin que existiera otra relación física entre el interior doméstico y el exterior público. (Lleó Cañal, 1979: 35)

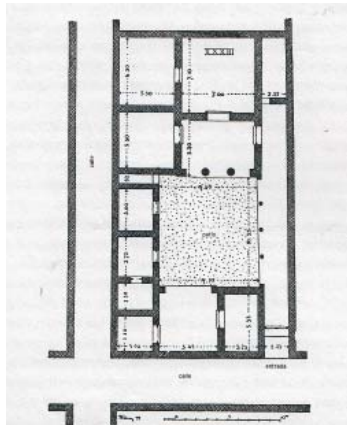
12. Sendos ejemplos de estos espacios son, por un lado, la plaza de Pilatos, conformada delante del palacio con objeto de dar mayor relevancia a la fachada, y que era propiedad del mismo. Por otro lado, la calle Arquillo de San Clemente, que antecedió al monasterio, también era un espacio de control previo. [3.021]



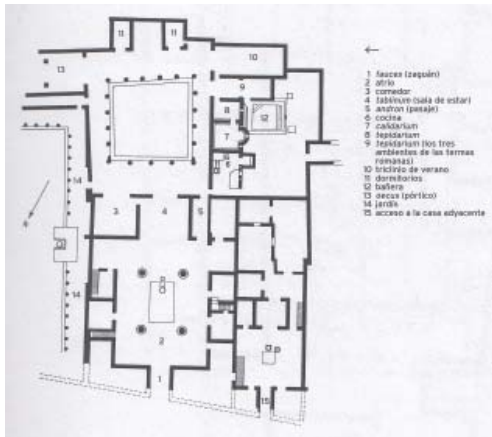
[3.020-3.021]

[3.020]: Detalle del plano de Olavide en el que se observa el ensanchamiento previo a la fachada del convento de Santa Inés, hoy inexistente, así como el compás de la iglesia. Asimismo se puede observar un ensanchamiento de la calle de las Dueñas que corresponde a la fachada de la Casa de las Dueñas, tal y como aparece en la actualidad, de menor entidad que en la Casa de Pilatos. También se representa el callejón de entrada directa a las caballerizas. Sin embargo, no aparece el picadero o apeadero, a pesar de sus considerables dimensiones. Ayuntamiento de Sevilla. Colección de planos históricos.

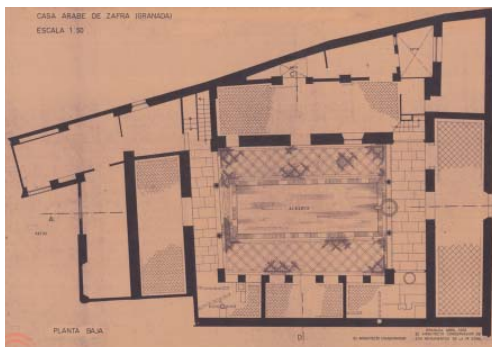
[3.021]: Detalle del plano de Sevilla de 1788 correspondiente a la zona noroeste. Se observa la conformación, por un lado, de la calle Arquillo de San Clemente, adarve perteneciente al convento, que se cierra por las noches (en el dibujo se observa la estrechez correspondiente a la puerta). Por otro lado, los vacíos asociados al convento de Santa Clara, con el gran Compás y las huertas. Ayuntamiento de Sevilla. Colección de planos históricos.



[3.022a]



[3.022b]



[3.022c]

[3.022a]: Planta de la casa XXIII de Priene, Grecia. s.IV a.C. En: Capitel, A.: *La Arquitectura del Patio*, 2005. p. 13

[3.022b]: Planta de una casa romana en Pompeya, s. II d.C. En: Capitel, A.: *La Arquitectura del Patio*, 2005. p. 14

[3.022c]: Planta de una casa nazari en Granada. s.XIV. En: *Recursos de investigación de la Alhambra y el generalife*. Junta de Andalucía (1998) [en línea]. Disponible en: <http://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/5406>. [Consulta: 10 de junio de 2015]

El vacío y su configuración. Variantes.

A lo largo de este proceso, se van definiendo con claridad las formas que cualifican al vacío en la secuencia desde el exterior público al interior privado, y que han pervivido hasta la actualidad. En la clasificación de dichas formas se encuentran los nombres que tradicionalmente han articulado el discurso en torno a esta cuestión:

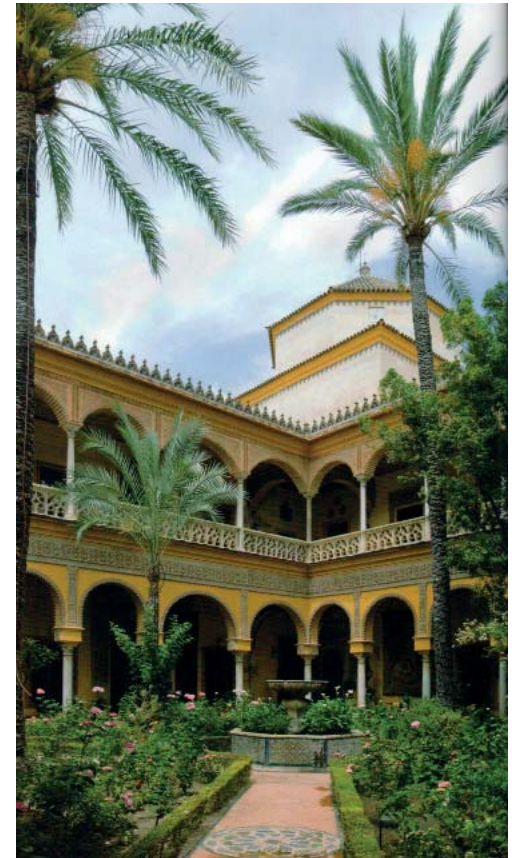
Patio

El patio es la conformación del vacío interior en torno al cual se estructura espacialmente la casa, aunque, más que un concepto formal unitario, realmente el término designa muchas situaciones formales en virtud de las variaciones que el tipo ha sufrido a lo largo de la historia. Tradicionalmente se ha venido asociando la evolución del urbanismo sevillano, desde la época romana hasta la actualidad, a la pervivencia de la tipología de la casa-patio, como si la sinécdoque permitiera una caracterización inmutable. Sin embargo, es preciso señalar que el patio, como vacío conformado en la vivienda, se ha ido transformando en una continua adaptación a los sucesivos cambios de entender la vida en cada civilización. En este proceso de manipulación se han ido reformulando algunas de sus formas y elementos tradicionales, por lo que es difícil generalizar su carácter (Díaz-Y., 1992: 34-40) Como señala Lleó, *se ignora las diferencias que subyacen en espacios formalmente similares como pueden ser los patios romanos, musulmanes o renacentistas, por no hablar de los decimonónicos. Los valores de uso, representativos, higiénicos, sociales, etc., han condicionado, a lo largo de la historia, la formalización de tales espacios; su pervivencia nunca ha sido hipostasis, sino metamorfosis.* (Lleó Cañal, 1979: 35).

En el caso la edificación tradicional sevillana, el patio suele tener una forma cuadrada o rectangular, definido por unos límites verticales que pueden ser opacos o permeables (*galerías*), y por su contacto directo con el cielo. Generalmente estos límites no alcanzan más que dos plantas de altura, retranqueándose los posibles remotes que puedan dotar de una planta más a parte de la casa. La materialización formal, espacial y constructiva de la casa tradicional, no importa cuál sea su escala, descansa en este elemento estructurador surgido en el magma informe construido de la ciudad histórica, como señala Sierra:

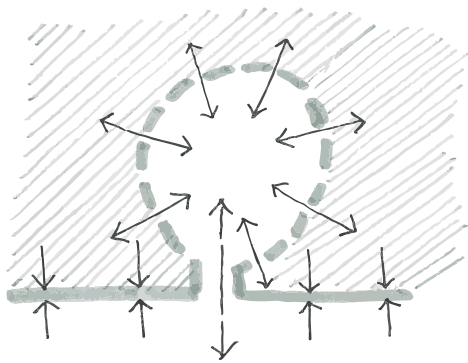
En los seculares procesos ya antes señalados, de agregaciones y divisiones de los conjuntos de viviendas, (...) será frecuente un aumento paulatino del nivel de caos, según el particular y moderno concepto de orden arquitectónico. De acuerdo con éste, la inclusión de un centro potente será el común recurso de inversión de tal proceso y, así, el patio a la italiana será el elemento que volverá a articular a su alrededor el magma heredado y aborrecido. Porque esa articulación a través del patio resultará fundamental para convertir ese continuo urbano amorfo e incommensurable en pequeñas unidades de aparente funcionalidad autónoma, en casitas unifamiliares capaces de asumir la identidad de cada familia, que finalmente constituirán las células, quizá un tanto apretujadas y deformadas por los residuos del antiguo parcelario islámico, de la nueva ciudad de pretensiones burguesas. (Sierra, 1996:128)

El patio se materializa como una suerte de crecimiento involutivo de la fachada mediante el que se define un ámbito de recepción al que se accede de forma controlada. Esta circunstancia permite una formalización más permeable de su envolvente, superficie cóncava fronteriza con estancias a su alrededor, que funcionan según una interacción espacial reversible, de intercambio exterior - interior, a través de la galería perimetral: ... *el patio pierde ahora en Sevilla su viejo recato musulmán. Deja de ser centro de la vida familiar para convertirse en prolongación de la fachada...*”(Manzano, 1976). El patio renacentista es el que primero responde a este cometido de representación, goza de dimensiones generosas y por lo general sólo alcanza dos alturas en dos de sus lados, normalmente al norte, lo cual mejora el soleamiento en el plano de tierra. En las grandes casas, la dimensión del patio hace difícil su domesticación, por lo que es habitual una diferenciación entre el pavimento de las galerías y el de la parte central descubierta, en la que se incorpora el agua mediante una fuente con surtidor en el centro. Este aspecto es exclusivo de las casas de mayor nivel social y económico, puesto que la disponibilidad directa de agua es el aspecto que más diferencia el valor de la casa, por lo que el agua como elemento accesorio de acompañamiento es también símbolo de riqueza. Es, en definitiva, el punto de unión del cielo con la tierra y el agua, símbolo y esencia de la apropiación del lugar, de identificación entre habitante y el espacio que le pertenece. (Díaz-Y., 1992: 12-15)



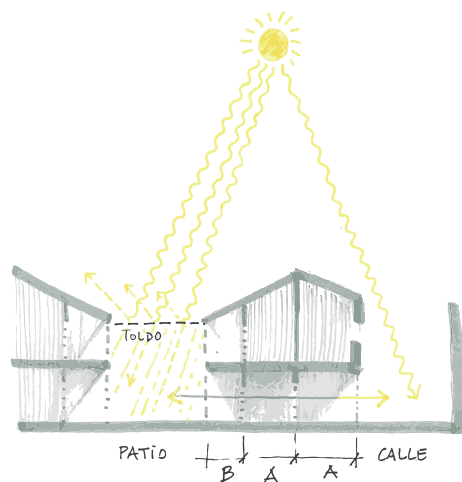
[3.023]

[3.023]: Patio de la Casa de las Dueñas, en el que se observa el ángulo con la torre del salón principal de planta alta. Esta vista, que incorpora los dos únicos lados del patio con galería en planta alta y el volumen señalado de la cubierta del salón de planta alta, es la primera visión del patio que debería tener el visitante tras franquear la entrada acodada desde el apeadero. Fotografía: Luis Asín, febrero 2015.



[3.024]

La galería cubierta perimetral se resuelve en planta baja como pórtico definido por un plano de fachada transparente, mediante arcos y columnas, y el muro de fondo de huecos controlados y menor dimensión. Esta frontera espacial, línea de espesor ampliado en el esquema funcional, organiza el reparto hacia las estancias a su alrededor, por lo general destinadas a los usos menos privados de la casa, como salones, comedor, sala de estar, que, a través de la galería, y cuando el clima lo permite, se proyectan en el exterior, convirtiendo núcleo de la casa en un espacio continuo multiusos (Figura 23). Los materiales utilizados para el revestimiento de estos espacios ayuda también a esta continuidad, fundamentalmente en las paredes, en las que el zócalo de azulejos, derivado del alicatado mudéjar, es usado tanto en el interior como el exterior.



[3.025]

[3.024]: Diagrama del funcionamiento de la envolvente del patio como continuación de la fachada de la casa. S.C.R.

[3.025]: Diagrama explicativo del funcionamiento bioclimático del patio y su relación con el espacio urbano. S.C.R.

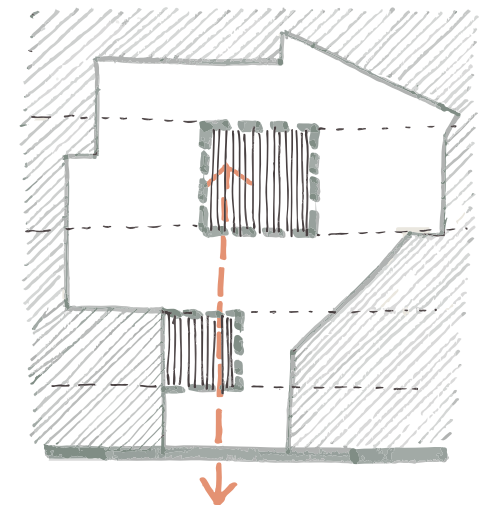
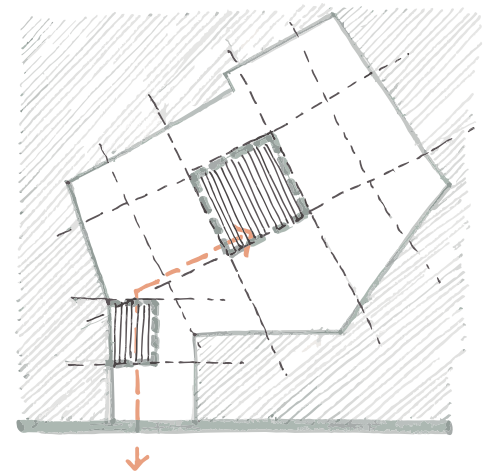
La planta alta puede adoptar la misma solución, aunque por regla general no cierra en estas casas el perímetro al completo, quedando alguno de sus lados como terraza. En cualquier caso tenderá a adquirir una conformación más privada, que acompaña al cambio estacional, protegido en invierno y extrovertido en verano, y dibuja una especie de gradiente vertical en la conformación de la fachada del patio, debido a la diferencia que se da entre los caracteres de ambas plantas. El patio actúa así como charnela entre los espacios más públicos y los más íntimos de la casa, de modo que *la casa someterá a sus moradores a dos comportamientos diferentes: lo doméstico y lo urbano*. (Sierra, 1996:83) Surge así un modo de habitar extendido entre las casas del casco histórico, como es la casa doble superpuesta, registrada en el patio: la casa de verano y la casa de invierno.

A partir del patio del s.XVI, de generosas dimensiones, acodado, semiculto, la ciudad habrá de asumir nuevas variaciones del tipo, adaptadas a unas condiciones demográficas y espaciales diferentes, que obligan a asociar la línea recta a la secuencia visual y de recorrido, antes quebrada, de la casa. El patio experimentará, por un lado su incorporación al paisaje urbano de la calle mediante la mirada del viandante que lo descubre penetrando la crujía de fachada, a través del zaguán en línea. Por otro, sufrirá un proceso paulatino de "domesticación", en la medida en que sus menores dimensiones así lo permiten, incorporando mecanismos que facilitan su conversión en un espacio interiorizado, como el toldo o la montera de vidrio. También

el plano del suelo se uniformiza, desapareciendo la diferenciación del pavimento así como el leve cambio de cota con la galería. De esta forma la secuencia espacial incorpora un espacio semi interior en doble altura con luz tamizada, que respira. De noche, el toldo se retira permitiendo la disipación del calor acumulado durante el día, y entonces el patio se convierte en lugar de estancia bajo el cielo. La planta alta, ajena a la comunicación con la calle, adoptará unos límites más definidos, mediante la baranda, el antepecho o, directamente, el muro con ventanas, lo que permitirá entender la casa como un artefacto de funcionamiento dual-estacional.[3.025]

La posición del patio en la casa está estrechamente relacionada con la forma de la parcela disponible, constituyendo el origen a partir del cual se estructura la vivienda. Las posibilidades son múltiples pero es posible su clasificación atendiendo a dos criterios principales: su centralidad en relación al resto de espacios habitables de la casa y su profundidad con respecto a la fachada. Según el primero de estos parámetros, el patio puede ser central, posición canónica adoptada por las grandes casas en la medida en que explota al máximo las posibilidades de articulación espacial que brinda la conformación del vacío, o adosado a la medianera, debido principalmente a la falta de anchura en la parcela. Estos movimientos persiguen un mejor aprovechamiento del espacio disponible, y en algunos casos la inserción de otros vacíos como el jardín u otros patios secundarios, por lo que la renuncia a la centralidad puede redundar en beneficio de la riqueza de matices que la alternancia lleno-vacío produce en la casa [3.026]. Si se acude al criterio de lejanía con respecto a la fachada, el patio adopta por regla general la profundidad equivalente a dos crujías de fachada más la media crujía de la galería. Así se conforma la secuencia de llegada desde la calle a través de zaguán, espacio interior de recepción, y galería. En las grandes casas, o en otras de menor tamaño condicionadas por la forma de la parcela, el patio podrá adoptar una mayor profundidad, por lo que la secuencia de tránsito desde el exterior se hará más compleja e incorporará por regla general algún vacío intermedio, como el apeadero.

Además del patio principal de la casa, existen otros patios que asumen funciones análogas dentro del ámbito más privado de la casa. Desde el patio de las muñecas en el Alcázar, o el patio secundario en el palacio



[3.026]

[3.026]: Diagramas explicativos del papel estructurante del patio en parcelas cuya mayor anchura se alcanza alejadas de la fachada. La forma de este ensanchamiento determinará la direccionalidad estructural y por tanto la orientación del patio. Además suelen precisar este tipo de parcelas un vacío previo para facilitar la transición entre la calle y el patio. S.C.R.

de Altamira, sirven para articular a su alrededor una zona privada desprovista de todo carácter de representatividad y que es capaz de desarrollar su actividad de forma paralela. De igual forma, estos patios permiten la respiración e iluminación de zonas privadas de la casa apartadas de cualquier función de proyección pública y ocupan el extremo más privado del gradiente.

Claustro

Los conventos, en la medida en que son el soporte doméstico de un colectivo, se miran en la casa para su configuración espacial. El hecho de que la mayoría de monasterios y conventos sevillanos comenzaran su andadura sobre conjuntos de casas, generalmente agrupaciones de células de pequeña entidad e irregular estructuración, hace que en estos organismos de complejidad cercana a lo urbano el carácter doméstico prevalezca (Pérez, 1996: 241). En este sentido, y puesto que la etapa de máxima densidad conventual se alcanza en el renacimiento, el claustro juega un papel de algún modo identificable al del patio en la casa renacentista, conformando el núcleo principal en torno al que se estructura el resto del conjunto. A diferencia del patio, el claustro no alberga actividades de relación entre los moradores del convento y el exterior, puesto que pertenece a la zona de clausura. No obstante, a su alrededor se aglutinan los espacios de relación comunitaria, aquellos donde los frailes o monjas se reúnen para manifestar el carácter colectivo de su habitar: sala capitular, refectorio, coro, biblioteca, la iglesia o las dependencias priorales de gestión. De algún modo replica el modelo de plaza urbana asociado a la parroquia, el ayuntamiento o los equipamientos, ya que estructura la vida colectiva y sus normas de convivencia en comunidad. A grandes rasgos, el claustro adopta la forma y proporción del patio de la gran casa del renacimiento, con una galería continua en planta baja que permite el deambular del religioso a su alrededor, no sólo con un mero papel de distribución funcional, sino también como expresión del espacio exterior que les es negado a los habitantes del complejo. Con una fuente o un pozo en el centro, el agua forma parte de la escena, en otro rasgo que lo relaciona con la casa palacio renacentista. Frente a los modelos románico y gótico del claustro medieval, la permeabilidad de estas galerías claustrales es total (salvo en Santa Inés), de modo que la apropiación del vacío es permitida por la conformación arquitectónica del límite entre vacío y volumen.



[3.027]

En algunos casos, las zonas más privadas del convento, como es el caso de los antiguos dormitorios comunitarios, también se vinculan a la planta alta del claustro. La adopción de la celda como tipo de habitación individual requerirá de una mayor disponibilidad de espacio, por lo que frecuentemente se dispondrán en torno a patios secundarios. Aunque en algunos casos dichos patios se dotan de una configuración formal con un lenguaje compositivo reconocible, la mayoría de ellos adolecen de mayor informalidad y ausencia de códigos formales identificables. En algunas órdenes la organización la vida cotidiana evolucionará hasta llegar a esquemas más complejos de convivencia que incluye la distinción social entre sus miembros, unos dedicados a la vida contemplativa y otros dedicados a labores domésticas de servicio. En el proceso de crecimiento y absorción de parte de la trama urbana aledaña al núcleo inicial del convento, estas llegarán a convertirse en algunos casos en verdaderos trozos de tejido urbano insertados en el convento, donde cada monja dispone de una casa propia y cuenta con la labor de servicio de alguna hermana que la atiende en las labores domésticas, siendo la calle una parte más del sistema de vacíos del convento.

Apeadero

En una ciudad como la Sevilla renacentista, el apeadero aparece como una forma de control del tránsito entre exterior urbano e interior doméstico. Si la calle no existe, la fachada aún no precisa desarrollar un papel de proyección del propietario en la sociedad, y se repliega

[3.027]: Claustro del convento de Santa Paula, llamado *Patio Grande*. Como puede observarse, las similitudes formales con el patio de la casa palacio son evidentes. Fotografía: José Luis Filpo Cabana, enero 2014.



[3.028]

para conformar una proyección del espacio público en el doméstico, protegido y controlado. La casa, o sus espacios intrínsecamente familiares, permanecen separados de la calle, desplegando a lo largo del límite de contacto con ésta distintas estancias de servicio, como caballerizas, cuadras, o la llamada casa-puerta, mecanismo de control del acceso. Surge así un espacio que la casa presta a la calle mediante la simple apertura de sus puertas, de un trozo más de cielo que el paseante puede disfrutar en una ciudad de secciones angostas. Como parte de una secuencia funcional compleja, asociada las grandes residencias de la nobleza, es en este espacio donde el usuario se encuentra con el suelo, hasta entonces bajo las patas de su caballo o las ruedas de su coche o carruaje, y es libre para recorrerlo.

El apeadero reinterpreta la configuración del espacio intermedio entre la calle y la casa islámica, el almizcate (callejón de reparto a varias casas), asociado al movimiento, a la llegada o partida. Su formalización está por tanto más cercana al carácter de espacio urbano, del que surge y con el que se conecta a través de una portada asociada a la llamada casa-puerta como mecanismo de control, que al espacio doméstico. En los casos de mayor desarrollo, el tamaño de este espacio en relación al resto de la casa es significativo, lo cual denota el índice de actividad que en su momento debieron albergar,¹³ y en ambos casos, suponen una prolongación visual del espacio urbano ampliado delante de la fachada. Aunque sería posible compararlo con otros espacios de transición abiertos aparentemente similares, como los *cortile* italianos o los *court d'honneur* franceses, la diferencia fundamental estriba en

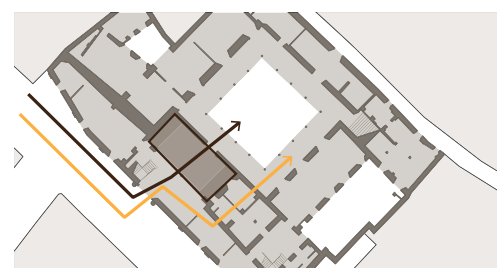
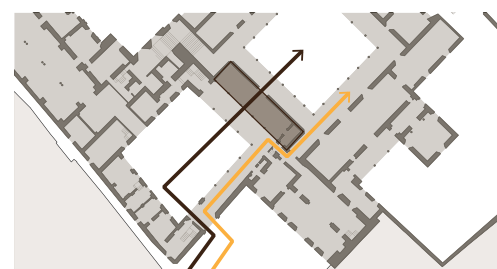
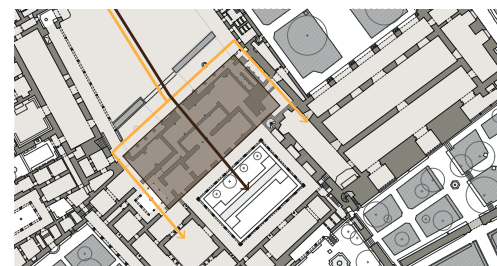
[3.028]: Fotograma de la película *Lawrence de Arabia*, 1962. En él aparece el apeadero de la Casa de Pilatos. Resulta interesante la conjunción de distintas funciones en un mismo momento: la preparación del vehículo, la llegada a pie de un personaje, la espera sentado en el banco de obra, (ya desaparecido) o el juego de ajedrez de los dos personajes en primer plano. En: Lean, David (1962). *Lawrence of Arabia*. [Vídeo]. California: Columbia Pictures.

13. En el caso de la Casa de las Dueñas, y en el plano conservado fechado en 1756, este espacio se denomina "picadero", en el sentido del lugar cercano a las cocheras y cuadras, donde se enganchaban o desenganchaban los animales de tiro y se ensillaban los caballos. (Lleó Cañal, 2016: 42)

la ausencia de unidad formal en su conformación, además del hecho de que el apeadero no se comunica directamente con el interior, sino que introduce al usuario en el patio principal.

En cuanto a su configuración formal, los ejemplos más paradigmáticos de este espacio que existen en la ciudad adoptan un carácter urbano y heterogéneo, no unitario, reproduciendo en cierto modo la secuencia de entrada en el Alcázar [3.038]. Las fachadas encuentran libertad compositiva, permitiendo huecos en las plantas altas para iluminar las estancias de la casa de invierno, mientras que la planta baja se cierra para proteger la privacidad del patio y el resto de las estancias en la casa de verano.¹⁴ Hasta el siglo XIX, al menos la planta baja de la casa sigue dando la espalda a estos espacios de introducción, mediante la interposición de crujías edificadas de muros ciegos que es preciso sortear para entrar, por el ángulo, en el patio. A partir de entonces, se efectúan en algunas de estas casas operaciones de perforación de tales crujías con objeto de ganar visión directa del patio desde la calle, siguiendo la moda instaurada por el duque de Montpensier cuando, durante su residencia en el Alcázar sevillano en 1848, abrió un hueco en el muro que separa el zaguán de la Alcoba Real del palacio de Pedro I. Así conseguiría una visión perspectiva directa desde el Patio de la Montería hasta el Patio de las Doncellas. Otros ejemplos de casas mantienen el esquema original acodado, con lo que la visión del patio principal queda oculta a los extraños. (Lleó Cañal, 2016:45-48)¹⁵

En cualquier caso, no todas las parcelas de las casas sevillanas permitían la disposición de la entrada en ángulo como mecanismo de protección de la privacidad doméstica, debido a sus dimensiones. Con el paso del tiempo, la evolución demográfica y la consiguiente transformación del



— Recorrido de acceso previo a la apertura
— Recorrido de acceso tras la apertura

[3.029]

14. Tradicionalmente los espacios domésticos en la casa tradicional sevillana está duplicados entre la planta baja y la alta, configurando una dualidad funcional según la cual surgen dos casas, asociadas al verano y al invierno respectivamente.

15. Tanto en Pilatos como en Dueñas los accesos al patio principal se cerraban originalmente mediante dobles crujías paralelas. Muy similares en ambas casas, estas crujías se definían como una amplia sala que funcionaba como apeadero y se abría al picadero y otra más, paralela, en la que se ubicaban diversas estancias. Los estrechos accesos a los dos patios no obedecían exclusivamente a la una voluntad de reforzar el impacto visual del patio, sino también, en igual medida, a la tradición medieval de preservar la intimidad del espacio doméstico. Por desgracia, de Pilatos no poseemos ningún plano antiguo que lo confirme, pero sí se conserva, como en Dueñas, el estrecho pasillo de acceso. Las reformas llevadas a cabo en el siglo XIX pretendían "abrir" el interior de los patios a la visión de los extraños, "democratizarlos", por así decir. De hecho, esa tendencia se extendió por todo el caserío, y multitud de casas abrieron sus patios a la calle. Por tanto, las reformas efectuadas en Dueñas y Pilatos en la estela del Alcázar de los Montpensier contribuyeron a un decisivo cambio en la configuración no sólo de la arquitectura de Sevilla, sino también de su urbanismo. (Lleó Cañal, 2016:48)

[3.029]: Cambio de disposición del recorrido de entrada de acuerdo con la corriente instaurada en el siglo XIX: Reales Alcázares, Palacio de las Dueñas, Casa de Pilatos y Casa de Mañara. S.C.R.



[3.030-3.031]: Imágenes del apeadero de la Casa de las Águilas, en c/ Águilas, 16. De estas visiones opuestas se puede inferir la transparencia entre calle y patio, lo que posibilita una relación biunívoca en la secuencia de transición público-privada. Esta enfilada visual directa es más frecuente a partir del s. XVIII. En: Vázquez Consuegra, Guillermo: *Sevilla Cien Edificios*, 1986.

tejido urbano en un parcelario caracterizado por unas proporciones más alargadas en detrimento de la fachada, harán que la trayectoria de transición entre exterior e interior pierda por regla general sus requiebros para pasar a ser una línea sensiblemente recta.

Puesto que el apeadero necesita de una parcela de dimensiones generosas para su inclusión en el programa espacial de la vivienda, este espacio evolucionará para adaptarse a otras condiciones más desfavorables, de modo que existen en la ciudad ejemplos de casas más tardías que incorporan variaciones sobre el modelo original. En algunos casos, el espacio mantiene su función pero está totalmente cubierto, mientras que en otros, el papel de este patio previo se reduce a introducir la luz en un recorrido de entrada que de otra manera sería excesivamente largo y oscuro. Es decir, el vacío conformado sirve así para resolver arquitectónicamente una parcela que, por ejemplo, sea de escasas dimensiones en fachada y se ensanche en el interior, lo cual obligue a una disposición del patio principal, estructurador de toda la casa, más alejado de la fachada.

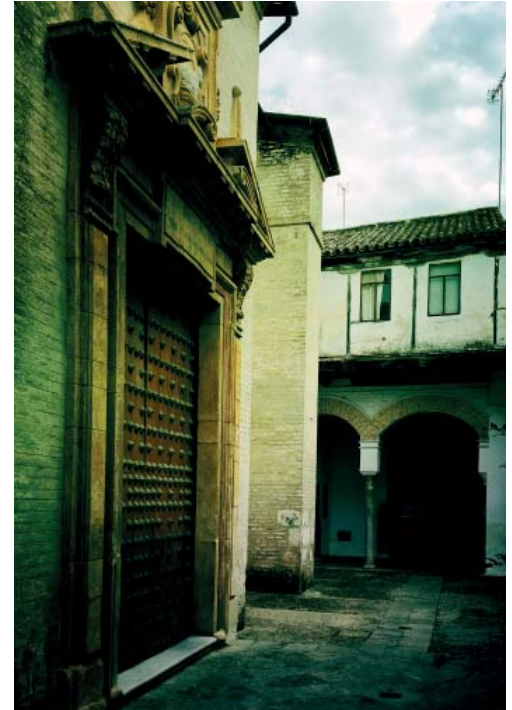
Compás

Del mismo modo que, en el convento, el claustro reproduce a grandes rasgos el papel del patio de la gran casa, el compás conventual se corresponde en gran medida con el apeadero. Aunque el carácter de la clausura como universo hermético y aislado del mundo obliga a una diferenciación absoluta entre interior y exterior, esta pieza, como su análoga del ámbito doméstico individual, *propone un desdibujamiento de los límites, una relación entre la casa y la ciudad* (Vázquez, 1986:24). El convento se percibe desde fuera como un elemento cerrado formalizado mediante tapias y muros sin apenas huecos, en una defensa férrea de la privacidad interior. Por tanto, el compás es el único punto en el que, al abrirse la puerta durante el día, el espacio público se conecta visualmente con este vacío que acoge al visitante a la vez que protege a la comunidad religiosa. Por tanto, comparte con el apeadero la relación visual con la calle pero se diferencia en la falta de continuidad hacia el interior. A diferencia de las casas, donde sólo existe un apeadero, el compás puede ser múltiple, produciendo el tránsito entre la calle y la pieza más pública del convento, la capilla, o vincularse a las funciones de aprovisionamiento y relación, a través del **torno**, artilugio casi mobiliario, diafragma giratorio a través del



[3.032]

que se produce el intercambio cotidiano interior-exterior. Pérez Cano identifica este espacio *como las plazas o los ensanchamientos del viario que surgen en las ciudades amuralladas en torno a las puertas* (Pérez, 1996: 343). De igual modo que los apeaderos, en este ámbito se ubica el control del acceso mediante la casa del portero, aparte de albergar tradicionalmente a aquellos estamentos al servicio de la clausura, que ejercen su función en conexión con el exterior vedado a las monjas o frailes. También, como en el apeadero, la configuración formal del compás carece de la homogeneidad del claustro, debido principalmente a la diversidad de funciones que convergen en este espacio. A causa de la necesidad del contacto episódico pero constante con el exterior en las distintas facetas de la vida cotidiana conventual, estos espacios deben vehicular diversas facetas que se repiten en todos los conventos y que alcanzan cierto grado de complejidad. Entre estas funciones, deben proporcionar acceso a las hospederías, lugar de acogida y residencia temporal para estancia temporal de familiares; los locutorios, espacios destinados a la visita de los moradores del convento que se producirá con una reja de por medio, o la sacristía exterior, que permite la entrada del capellán y su preparación para las celebraciones litúrgicas. Si la iglesia conventual no tiene acceso directo desde la calle, el compás contará como el apeadero de la mansión urbana, con una portada significada, en función del poder



[3.033]

[3.032]: Richard Ford: *Compás del convento de Santa Paula*, 1831. A la derecha puede observarse la portada del compás por detrás, sin puerta, por lo que la comunicación entre la plaza y el compás era total. Acuarela sobre papel. En *Richard Ford: viajes por España (1830-1833)*, catálogo de la exposición organizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación Mapfre. Madrid, 2014. p. 137. cat. 54

[3.033]: Imagen actual del compás del convento de Santa Inés, Sevilla. Al fondo, el pórtico con la puerta de comunicación con el exterior, cuyo postiguiillo está abierto. Fotografía: S.C.R., septiembre 2015.



[3.034]

económico que haya disfrutado el monasterio. En esta puerta abierta durante el día, como en el apeadero, el paisaje de la ciudad se prolonga en un oasis regalado al viandante.

Zaguán

El zaguán es una evolución del apeadero o el compás, una versión simplificada que permite el ahorro de un espacio del que empieza a carecer la parcela doméstica. Se trata de dos articulaciones espaciales, distintas pero no incompatibles, siendo posible su simultaneidad. Frente a la vinculación con el tráfico (caballo-carruaje-coche) del apeadero, el zaguán tiene un carácter eminentemente peatonal. La consolidación formal del espacio urbano y la identificación entre envolvente doméstica y fachada en su contacto con aquél, permiten la existencia de este espacio de transición de menores dimensiones que el apeadero, y directamente cubierto, integrado en la primera crujía de la casa. Seguramente de ascendencia urbana, de algún modo heredero de los *zuqaq* ya descritos, etimológicamente se remonta a la palabra persa *ustuwan*, a su vez derivada del término griego *stoan*, es decir, galería o pórtico público. En definitiva, el nombre remite a una función de protección, en relación directa con la calle, que tiene lugar mediante una puerta que de día se deja abierta, y con la casa, a través de la cancela o puerta. Espacio vacío por antonomasia, carece por regla general de cualquier mobiliario, y permite la conexión visual entre la calle y la casa en profundidad, a modo de anillo enfocador del catalejo. Como pieza introductoria de la casa, adquirirá un importante desarrollo en la arquitectura del s. XVIII, como recuerdo del apeadero, de mayores dimensiones, y su uso se extiende a todo el caserío, de forma que podría decirse que no hay casa que no disponga de él. La sucesión de los zaguanes en la calle permiten una identificación con su significado etimológico, puesto que define una especie de pórtico en el que la calle encuentra su proyección y expansión visual. El espacio urbano queda así fuertemente condicionado por la existencia de este elemento, cambiando radicalmente del día a la noche.

Las dimensiones de este espacio responden por lo general al tamaño e importancia de la casa. Suele tener en planta la profundidad marcada por la primera crujía de la casa, aunque en algunos casos alcanza un desarrollo mayor, incorporando la segunda crujía, hasta entrar en contacto directo con la galería del patio. En sección, el zaguán

[3.034]: Zaguán del Colegio San Francisco de Paula, Sevilla. S.C.R., septiembre 2015.

incorpora la altura de la planta baja y, en ciertos casos, la de alguna entreplanta que pueda existir bajo la planta alta. En los zaguanes más antiguos, el tratamiento de los materiales se identifica con el espacio urbano, tanto en el pavimento como en el revestimiento de las paredes, cuestión esta relacionada con la inexistencia de conexión visual con el interior, por lo que su vocación es la de continuidad espacial con la calle. Las transformaciones posteriores en la estructura general de la casa patio, que aboca una trayectoria visual exterior-interior en línea recta, incorporan el patio al paisaje urbano. Con la intensificación del uso de la cancela transparente en el s. XIX, la domesticación del patio contagia al zaguán, que adopta los criterios estéticos y materiales de revestimiento del interior, pavimentos y zócalo de azulejos.

La presencia e importancia de este espacio ha sido fundamental en la conformación del paisaje urbano de la ciudad, circunstancia alterada en la actualidad por uso extensivo del portero automático o el aire acondicionado, que provocan el cierre de las puertas de las casas durante el día y convierte a la fachada en un límite sin profundidad.

Jardín - Corral- Huerta.

Estos espacios no son el objeto de esta investigación, puesto que no ocupan un lugar relevante en la conformación de la secuencia de tránsito entre los ámbitos públicos y privados. Se trata de vacíos no estructurantes, llamados de una u otra manera en función del nivel social y económico de la casa a la que pertenece, normalmente más cuidado el primero que el segundo. En cualquier caso, sí hay que señalar que no se trata de un vacío estructurador de la vivienda, no articula entre sí partes de la misma, sino que aparece como un sobrante, relacionando al conjunto con su lugar de asentamiento (Sierra, 1996: 125-126). En el caso de los conventos, las huertas juegan un doble papel, como "parque" que cualifica al tejido urbano conventual y permite la expansión de los habitantes de la clausura, y como elemento fundamental que colabora en el mantenimiento del carácter autosuficiente que han de tener las fundaciones monásticas.

Escalera

La casa tradicional sevillana de cierto tamaño incorpora de forma recurrente la duplicidad de sus espacios entre las plantas baja y alta, para así conseguir dos universos diferentes adaptados al ciclo de



[3.035]

**[3.035]: Jardín de la Casa de los Bucarelli de Sevilla.
Fotografía. S.C.R., mayo 2015**



[3.036]

alternancia climatológica invierno – verano. La casa de invierno no solo se superpone a la de verano para conseguir un mayor nivel de confort, sino que también asume por regla general un grado mayor de privacidad, y como ya se ha señalado, la planta baja refuerza su papel público en el esquema global de la casa como unidad funcional. Siguiendo dicho esquema, la escalera como vacío cubierto a doble altura resuelve la conexión vertical funcional y, junto con el patio actúa como charnela entre los dos ámbitos diferenciados. La escalera tiene en las grandes casas sevillanas un pronunciado desarrollo, tanto en planta como en sección, manifestándose en algunos casos en el volumen exterior como una protuberancia formal en la cubierta, reflejo del tratamiento abovedado interior que de algún modo pretende reflejar el cielo. Este vacío vertical ocupa un lugar primordial en la casa, junto al patio, comunicando directamente con la galería, en la esquina en los ejemplos renacentistas y desplazándose hacia el centro del flanco en la época barroca. La continuidad espacial generada se traduce generalmente en la adopción de criterios similares de conformación material del patio, incorporando el zócalo de azulejos y el mismo pavimento. Por tanto, el papel de la escalera aparece como una prolongación del papel de representatividad del patio, que se va diluyendo a medida que se asciende, de ahí su importancia en la conformación del gradiente de privacidad. En la mayor parte de los casos, la significación de este conector vertical vendrá de la mano de la escala y la materialidad, aunque en otros ejemplos la escalera será aprovechada para dotar a la estructura espacial del edificio de un espacio de articulación entre vacíos, a caballo entre interior público e interior privado, que resulta de sumo interés. Estos casos recurren a la colocación del volumen de la escalera en el punto de confluencia entre distintos vacíos, lo que provoca una serie de transparencias a través del mismo que enriquecen visual y espacialmente la secuencia de tránsito.

[3.036]: Escalera del antiguo Convento de la Merced, hoy Museo de Bellas Artes. Espacio conformado como vacío vertical cuya envolvente adopta el lenguaje formal de la fachada, convirtiéndose así en un patio cubierto que articula a su vez otros tres a su alrededor, para efectuar el gradiente vertical de privacidad con la zona de celdas. Fotografía: S.C.R., septiembre 2015.



[3.037A]



[3.037B]

Los casos de estudio. Sevilla: palacio y convento como paradigmas.

Son numerosos los ejemplos que la ciudad proporciona para profundizar en el análisis de los aspectos primordiales que estructuran la utilización del vacío en la conformación del gradiente de privacidad. La metodología consistirá en un análisis gráfico comparativo entre una selección de edificios para poder extraer conclusiones aplicables en el proyecto contemporáneo. Para su documentación se parte de un conjunto muy amplio de casos posibles, recogido en sendos libros cuya aportación es de suma importancia para el estudio del patrimonio edificado de la ciudad. Por un lado, *Arquitectura Civil Sevillana* (1976) de Francisco Collantes de Terán y Luis Gómez Estern, y por otro, *Sevilla Cien Edificios* (1986) de Guillermo Vázquez Consuegra, dibujan entre ambos el paisaje patrimonial de la edificación civil y exclaustrada en un periodo que abarca prácticamente la segunda mitad del siglo XX¹⁶. A partir de ellos se construye un inventario general de los edificios sevillanos susceptibles de analizar para su encaje en el presente

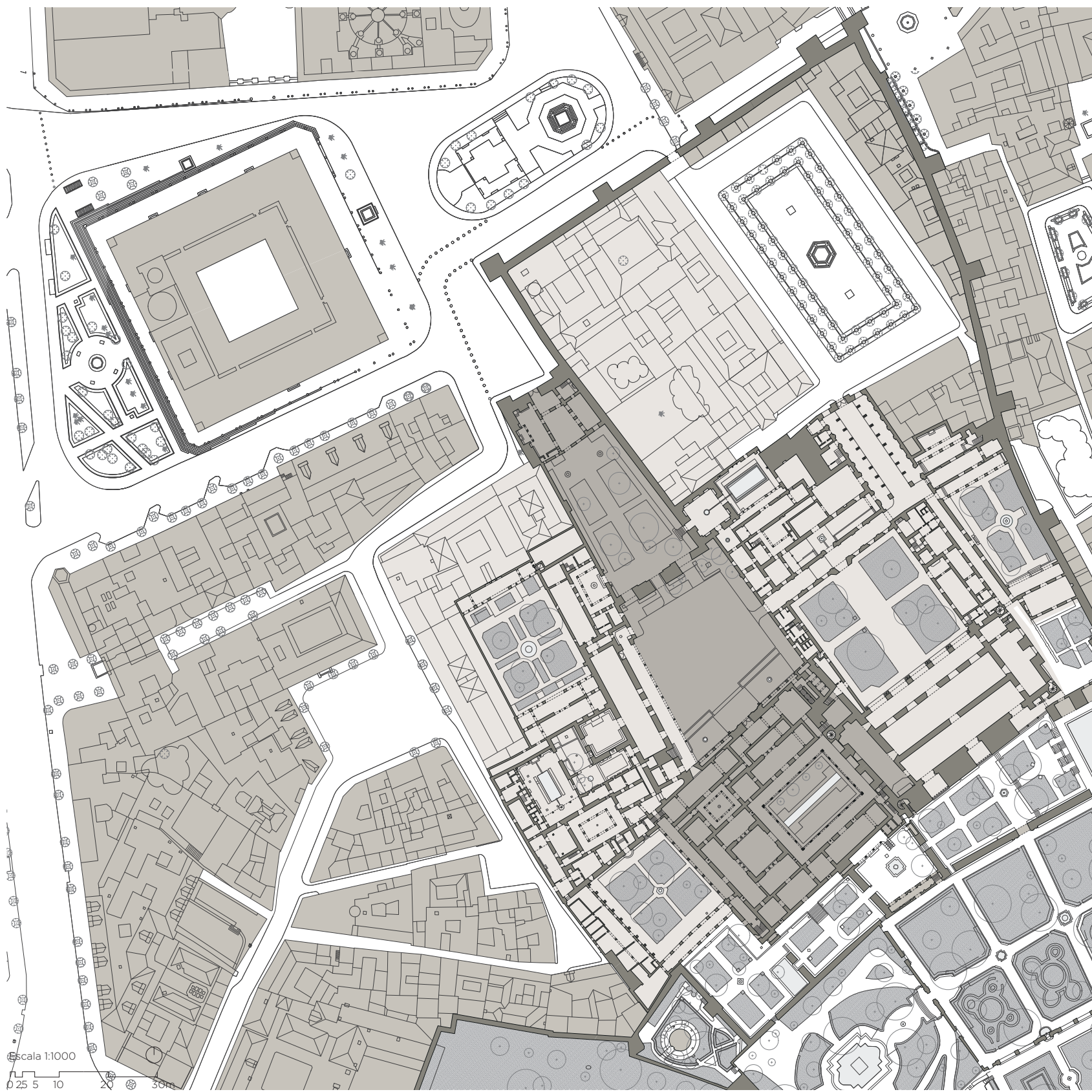
16. Aunque *Arquitectura Civil Sevillana* se publica en 1976, en realidad es el fruto de la recopilación fotográfica y planimétrica llevada a cabo por los autores entre 1949 y 1951, con objeto de constituir el primer catálogo de edificios protegidos de la ciudad, al objeto de integrarlo en las ordenanzas municipales. En el momento de su publicación, muchas de las casas en él recogidas ya habían sido demolidas. En el caso de *Sevilla Cien Edificios*, el autor recopila, con motivo de un encargo profesional, la información sobre cien edificios susceptibles de reutilización para usos institucionales por parte de la Junta de Andalucía. En él se incluyen ciertos conventos, que el anterior libro dejó fuera.

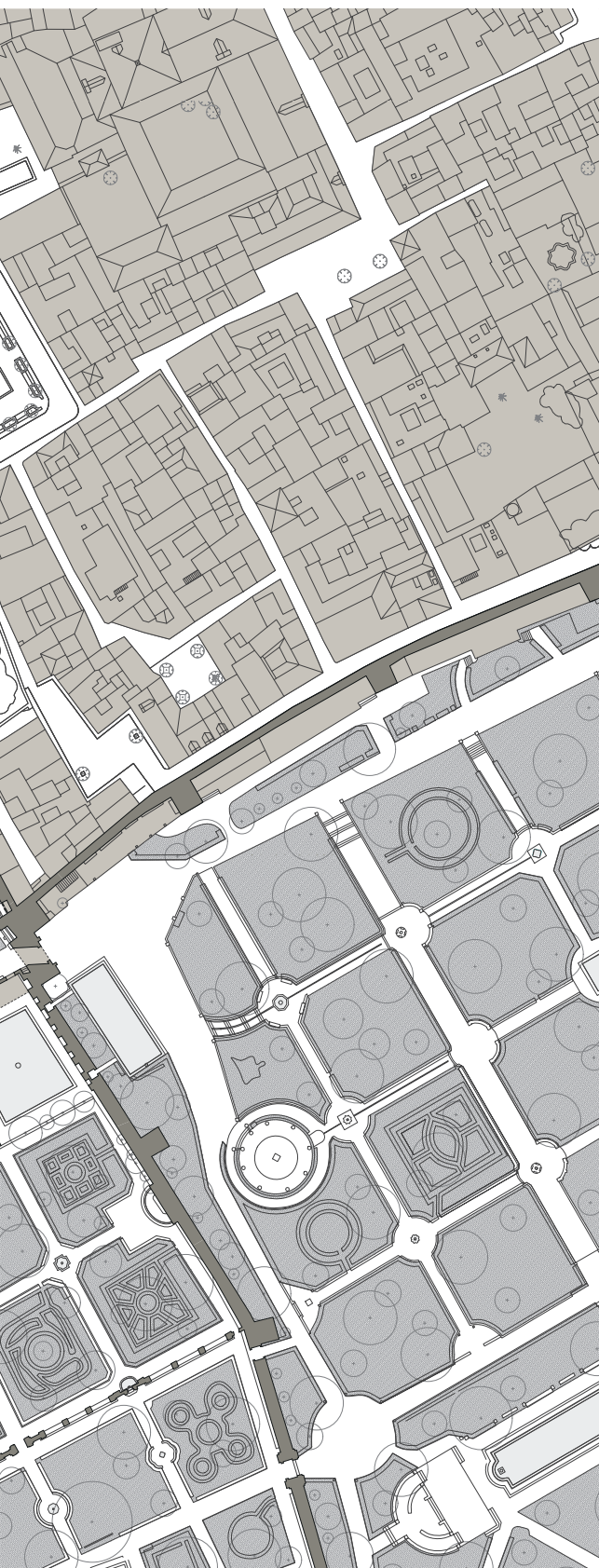
[3.037A - 3.037B]: Imágenes comparativas, tomadas a mediados del s. XIX, de la fachada de la Casa de Pilatos (A), y la antigua portada del compás del convento de San Pablo, hoy desaparecida (B). Se puede observar cómo comparten estrategias formales al situar una portada de arco de triunfo frente a una apertura del tejido urbano sin una estructura clara, que se proyecta hacia el interior en el vacío de compás o apeadero. En *Imágenes de la Sevilla del s. XIX*. Barcelona: ABC, Biblioteca Hispalense nº 16, 2001.

discurso, profundizando únicamente en siete de ellos. Se propone un paseo por la Sevilla doméstica, palaciega y conventual, por cuanto en estos tipos es donde la secuencia de transición público-privada alcanza sus mayores cotas de complejidad e interés. Se identificarán los rasgos esenciales en la conformación de las relaciones a través de espacio y volumen, vacío y lleno, para poder así entender su reutilización en la arquitectura contemporánea. Decodificando las variables involucradas en la conformación de los vacíos domésticos, "apeadero", "compás", "patio", "claustro", "jardín", "corral", "zaguán"...; resultará más fácil para el profesional su reutilización en nuevas arquitecturas que respondan a las condiciones que rigen la contemporaneidad.

Existe en Sevilla un paradigma doméstico de referencia de la incorporación del clásico mudéjar al universo cristiano. El palacio que Pedro I de Castilla edificara a mediados del s.XIV en el recinto del antiguo alcázar almohade presenta rasgos que serán identificables en algunos de los ejemplos de grandes casas analizados. Tradicionalmente se ha señalado a esta parte del Alcázar como el germen que fructificará en los palacios renacentistas sevillanos. Aunque pensado para el desarrollo de la vida privada del monarca, está altamente contaminado con las funciones de representatividad propias del monarca, por lo que no se ha entendido adecuada su incorporación a los análisis de las variables del vacío. No obstante, en virtud de la influencia reconocible en las primeras casas de la aristocracia y sus sucesivos derivados evolucionados, se incluye aquí su definición planimétrica para un mejor entendimiento de los recursos formales utilizados en la arquitectura doméstica palaciega.

A continuación se incluye plano del casco histórico sevillano en el que están situados todos los ejemplos de casas recogidas en los dos libros señalados y que incorporan la secuencia *apeadero-zaguán-patio-interior-jardín*. Asimismo se recogen los conventos susceptibles de análisis a través de las distintas secuencias que dibujan la frontera con la clausura. Desde el compás al torno o la iglesia, y en el interior, la dialéctica entre individuo y colectividad. Le sigue la documentación planimétrica con la que se presenta la selección de edificios que servirán para el análisis gráfico, cuatro casas y dos conventos, con una breve descripción y una planimetría básica en planta.



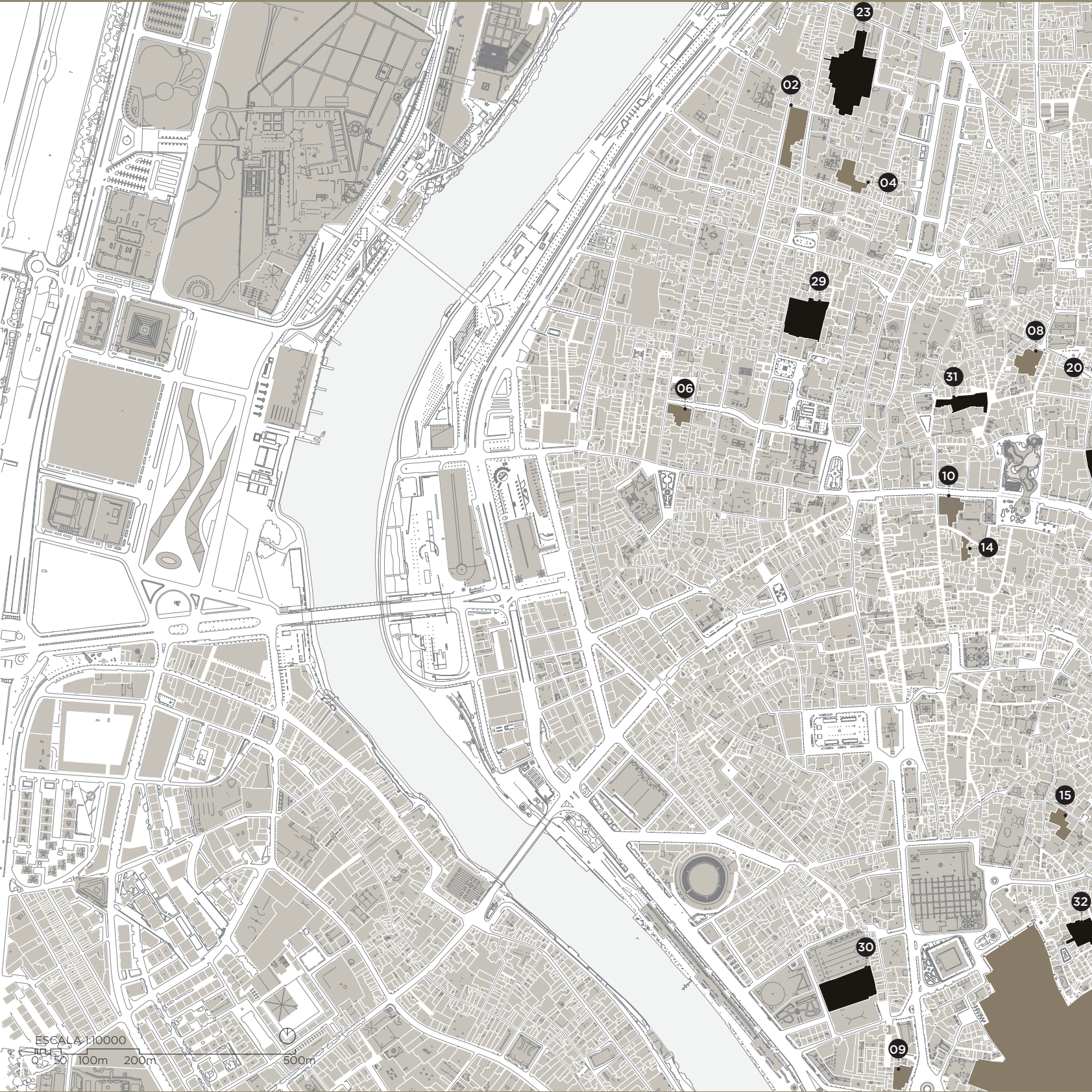


[3.038]: Plano del Alcázar de Sevilla. Las grandes casas sevillanas se inspiraron para su conformación inicial en el palacio mudéjar que el rey Pedro I de Castilla construyó a mediados del s. XIV en el antiguo alcázar almohade de Sevilla. No obstante, la evolución posterior del tipo se alejará considerablemente de los planteamientos originales, en parte como expresión del cambio entre la época mudéjar y la renacentista, desarrollándose de una manera autónoma y sin la rigidez formal del palacio mudéjar.

Se trata de un palacio cristiano que sigue el modelo tradicional nazarí, incorporando las usuales estrategias musulmanas de protección de la privacidad asociada a la mujer, en la medida en que se destina a vivienda privada del rey (Lleó Cañal, 1979). No obstante, ciertos espacios están dotados de un carácter representativo, lo cual obliga a realizar una duplicidad de recorridos que permita la diferenciación entre las zonas de carácter público y las reservadas para la vida familiar, mediante la asociación a ambos dominios de escalas distintas. Para ello se utiliza la cualificación de los vacíos vinculados a cada ámbito, estrategia que será asimilada por la residencia noble como vehículo de estructuración espacial. La secuencia de relación entre el espacio urbano y el interior del palacio, realizada mediante una sucesión de vacíos conformados que se alternan con el volumen construido, será asimismo adoptada por los primeros ejemplos de arquitectura nobiliaria que surgirán siguiendo inicialmente el modelo así instaurado.

Muchos de los rasgos esenciales del funcionamiento del palacio real son adoptados en los esquemas de la casa palacio sevillana. La interposición del vacío entre el límite de propiedad y la fachada, el acceso acodado, el control de la penetración visual, o la cualificación de los espacios mediante las relaciones son susceptibles de establecer son algunos de los aspectos que pervivirán en la casa tradicional.

Prevía a la entrada en el edificio, se dispone una secuencia de vacíos, que conforman la transición entre el espacio público exterior y el interior “doméstico”, desarrollada a lo largo de un eje visual que arranca en la Puerta del León y termina en la fachada del propio palacio. Estos vacíos adquieren una formalización más estricta a medida que se acercan al palacio, de modo que en el primero de ellos cuenta con una configuración menos arquitectónica, un carácter más urbano, dedicado en su momento a la impartición de justicia. A continuación, una vez traspasado un lienzo de muralla preexistente a través de la puerta de la Montería, se abre el patio del mismo nombre, más restringido y cercano a la cotidianeidad del monarca y, en consonancia, con un carácter más arquitectónico, que funciona como lugar de preparación de partidas y llegadas. S.C.R.





SEVILLA: INVENTARIO DE CASOS DE ESTUDIO (3.039)

CASAS PALACIO

- 01 Palacio de Altamira
- 02 Palacio de los Bucarelli
- 03 Palacio de las Dueñas
- 04 Palacio del Infantado
- 05 Casa de Mañara
- 06 Palacio de Monsalud
- 07 Casa de las Águilas
- 08 Casa de los artistas
- 09 Casa de los Guardiola
- 10 Casa de los Marqueses de la Motilla
- 11 Alcázar
- 12 Casa de Pilatos
- 13 Caleria, 6
- 14 Goyeneta, 15
- 15 Guzmán el Bueno, 4
- 16 Imperial, 29
- 17 San José, 3
- 18 San José, 13
- 19 San Leandro, 8

CONVENTOS Y MONASTERIOS

- 20 Convento del Espíritu Santo
- 21 Convento de San José
- 22 Convento de San Leandro
- 23 Convento de Santa Clara
- 24 Convento de Santa Inés
- 25 Convento de Santa Isabel
- 26 Convento de Santa María de Jesús
- 27 Convento de Santa María de los Reyes
- 28 Convento de Santa Paula
- 29 Convento de Santa Rosalía
- 30 Hospital de la Caridad
- 31 Hospital del Pozo Santo
- 32 Hospital de los Venerables



[3.039]: Casos de estudio



1. Palacio de Altamira



2. Casa de Pilatos



3. Palacio de Dueñas

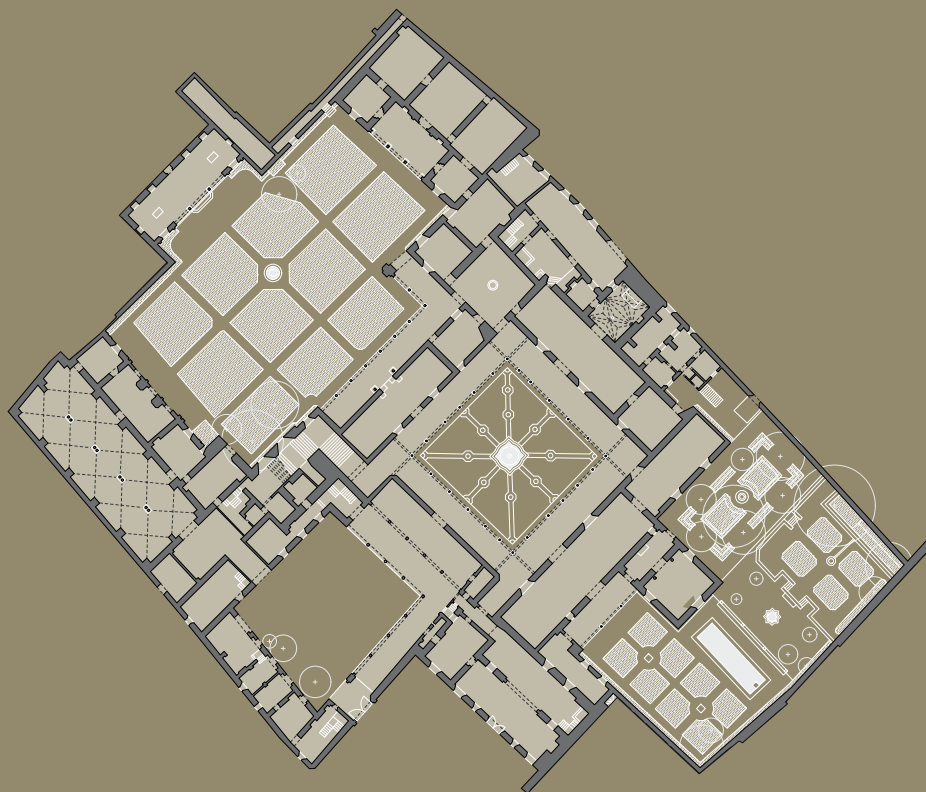




4. Casa de Mañara
 5. Convento de Santa Inés
 6. Convento de Santa Paula
 7. Reales Alcázares



1. Palacio de Altamira



2. Casa de Pilatos



3. Palacio de Dueñas



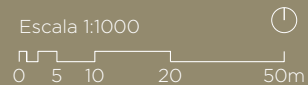
4. Casa de Mañara



5. Convento de Santa Inés



6. Convento de Santa Paula



| | | | | | | | |
|--------------------------------|-----------------------------|-----|------------|-----------|----------------------------------|--------------------------------|--------|
| Palacio de Altamira | C/ Santa María la Blanca, 1 | UTM | 37.386826, | -5.987814 | Sup. Parcela_2022 m ² | Sup. Vacío_550 m ² | 27,2 % |
| Casa de Pilatos | Plaza de Pilatos, 1 | UTM | 37.389983, | -5.987176 | Sup. Parcela_6777 m ² | Sup. Vacío_2780 m ² | 42,1 % |
| Palacio de Dueñas | C/ Dueñas, 5 | UTM | 37.395056, | -5.989324 | Sup. Parcela_9841 m ² | Sup. Vacío_6100 m ² | 62,0 % |
| Casa de Mañara | C/ Levies, 27 | UTM | 37.395056, | -5.989324 | Sup. Parcela_1300 m ² | Sup. Vacío_310 m ² | 23,8 % |
| Convento de Santa Inés | C/ Doña María Coronel, 5 | UTM | 37.393428, | -5.989813 | Sup. Parcela_4800 m ² | Sup. Vacío_1140 m ² | 23,8 % |
| Convento de Santa Paula | C/ Santa Paula, 11 | UTM | 37.396270, | -5.985809 | Sup. Parcela_8220 m ² | Sup. Vacío_2300 m ² | 27,9 % |



PALACIO DE ALTAMIRA

Santa María la Blanca, 1.

Se trata de uno de los edificios de mayor envergadura de la ciudad. Perteneció al linaje de los Villamanrique y más tarde a los duques de Altamira. La construcción original que sirve de base a la edificación es un palacio mudéjar, fechable a finales del s. XIV, cuya estructura muestra sustanciales analogías con el palacio mudéjar de Pedro I, con una disposición similar de las piezas esenciales articuladas mediante tres patios, asociados a los distintos registros de privacidad de la vivienda.

Destaca la regularidad de la forma de la parcela, que permite la estructuración en crujías paralelas y ortogonales a los tres linderos de fachada con que cuenta.

Este palacio incorpora la secuencia tradicional de transición entre espacio público y privado, manteniendo el sentido de privacidad musulmán en la ocultación del patio a la visión desde la calle. Tras un zaguán de considerable profundidad, se accede al apeadero, de forma alargada, que penetra en profundidad en la manzana para dar paso en codo al patio principal. De esta forma sortea la zona familiar, íntima, que se sitúa en la esquina oeste y se articula en torno a un patio de menores dimensiones, claramente derivado del Patio de las Muñecas del Alcázar.

Tanto la fachada principal como la crujía asociada a la misma son obra del s. XVII, atribuidas a Vermondo Restá (Falcón, 2012). En los trabajos arqueológicos realizados durante su rehabilitación (Francisco Torres, 1999), aparecen en esta crujía los restos de un antiguo jardín de crucero, proveniente de la etapa del palacio mudéjar.



[3.041a]. Patio principal

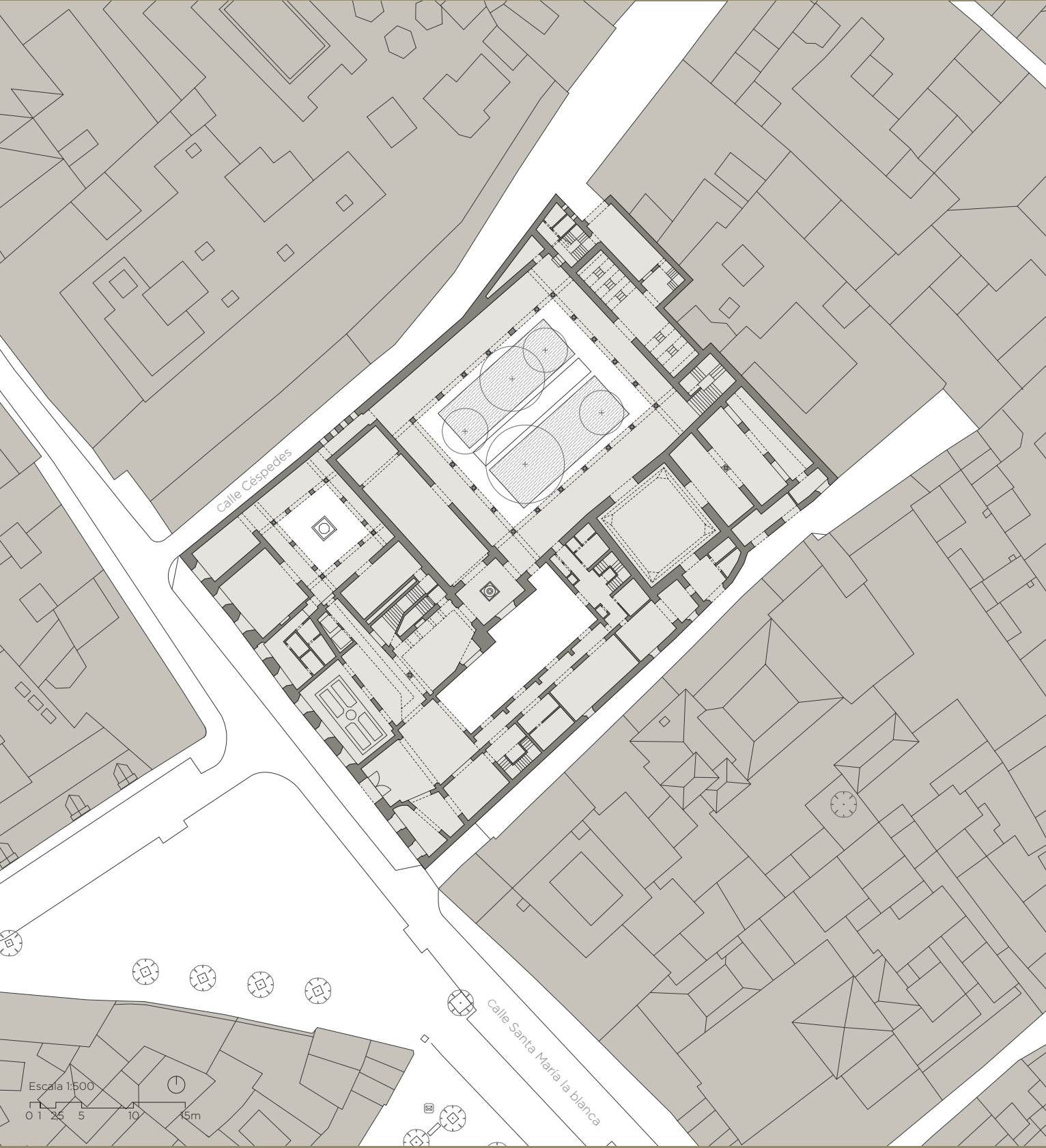
[3.041b]. Patio mudéjar.

[3.041c]. Galería del patio principal

[3.041d]. Jardín de crucero en crujía de fachada.

Fotografías: José Luis Filpo Cabana, enero 2014.

[3.041e]. Planimetría de planta. S.C.R.





CASA DE PILATOS

Plaza de Pilatos, 1.

Este palacio está considerado como el paradigma de la arquitectura doméstica del renacimiento sevillano, en el que se han mirado muchos de los ejemplos construidos en épocas posteriores. Se inició su construcción a finales del s. XV por don Pedro Enríquez, Adelantado Mayor de Castilla, continuada tras su muerte por su viuda Doña Catalina de Ribera (responsable de otras fundaciones importantes en la ciudad, como el Hospital de las Cinco Llagas), y su hijo Fadrique, I Marqués de Tarifa. Este último será clave en la configuración final del palacio, puesto que su paso por Italia para participar en las cruzadas le permite entrar en contacto con las nuevas formas del renacimiento.

El palacio se asienta sobre antiguas edificaciones de menor tamaño de la época almohade, de las que se conserva algún rasgo, en el reparto de la arquería del patio. También hereda la configuración mudéjar de negación de la calle y puesta en valor de los vacíos interiores, fundamentalmente del patio principal, a partir del cual se estructura el resto de la casa. Ilustra a la perfección la secuencia canónica de transición entre los espacios públicos y el privado, desde el apeadero al patio, para llegar al jardín, aunque inicialmente la conexión entre apeadero y patio se realizaba de forma acodada, negando la visión de este desde la calle. Esto se transformará durante el s.XIX, de la mano de la Duquesa de Denia, que sigue la moda romántica instaurada por Montpensier de fomentar la visión de los patios desde el exterior.

La casa se desarrolla en dos alturas, destacando sobre estas los volúmenes de las cubiertas protectoras de las bóvedas que cubren la escalera y el cuarto alto de primera planta. Inicialmente, siguiendo el esquema tradicional mudéjar, el patio sólo contaba con dos alturas en dos de sus frentes, con el salón principal en la intersección de los mismos. Hacia el s. XVII se realiza la construcción del tercer cuerpo alto, que permite a la casa asomarse a la fachada principal. En la actualidad, únicamente el cuerpo que separa el patio del apeadero cuenta con una sola altura, lo que permite una conexión entre los vacíos.

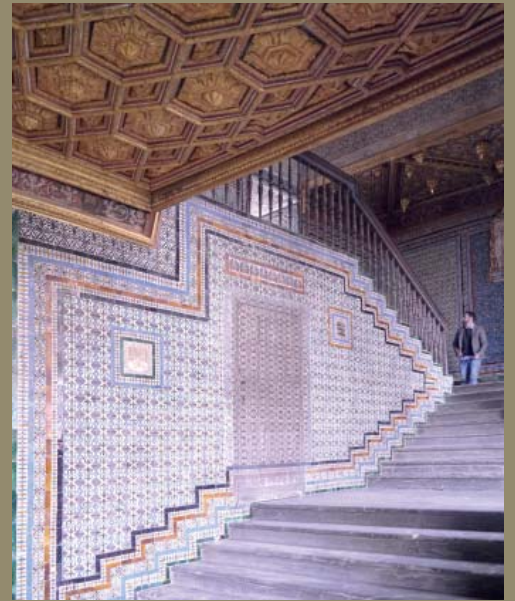
[3.042a]: Vista conjunta del apeadero y el patio principal.

[3.042a]: Patio principal.

Fotografías: S.C.R., mayo 2015

[3.042a]: Planimetría en planta del palacio. S.C.R.



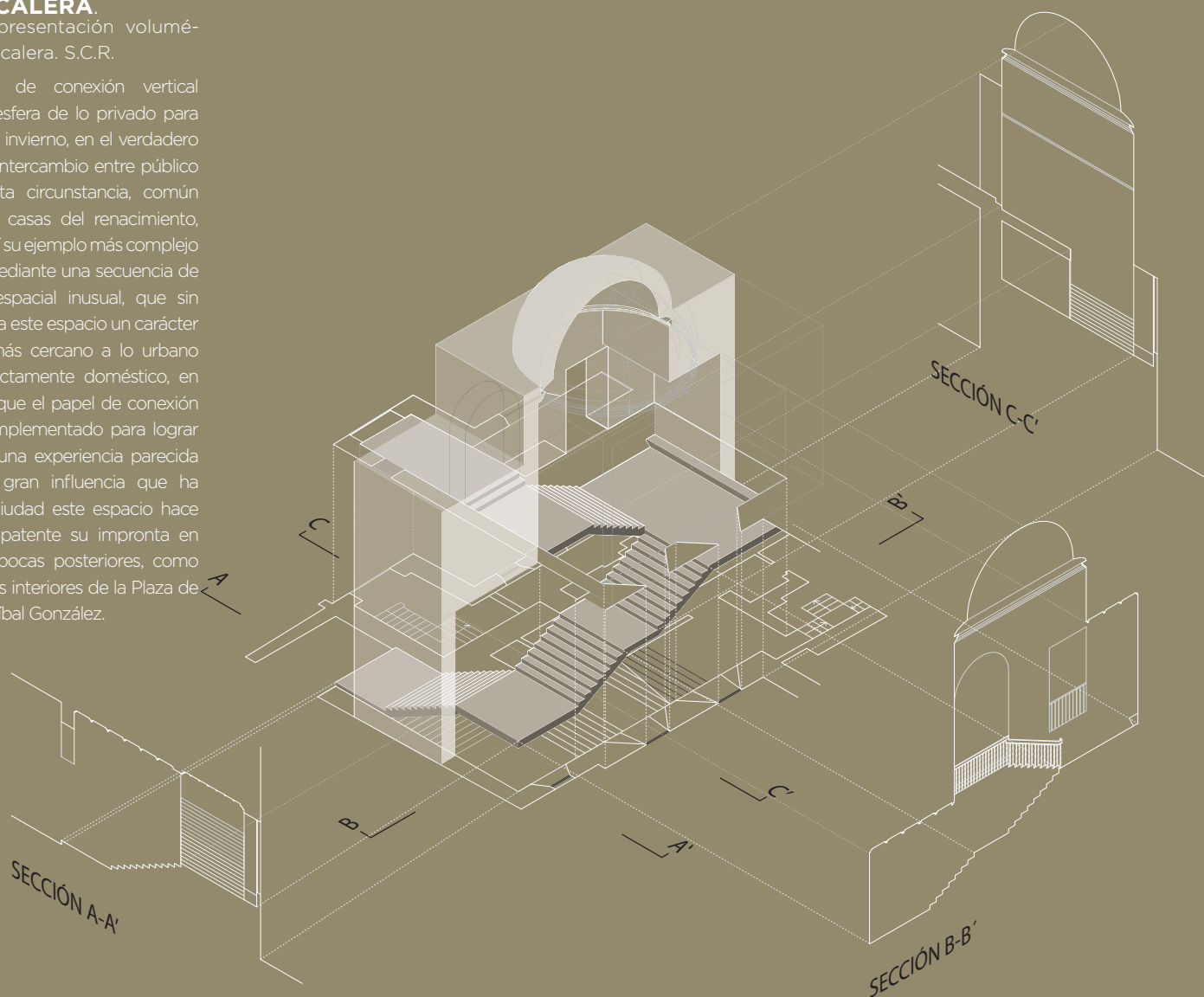


[3.043a-3.043d]: Imágenes del espacio de la escalera. S.C.R., noviembre 2015.

CASA DE PILATOS (II): LA GRAN ESCALERA.

[3.043e]: Representación volumétrica de la escalera. S.C.R.

Este espacio de conexión vertical trasciende la esfera de lo privado para convertirse, en invierno, en el verdadero escenario del intercambio entre público y privado. Esta circunstancia, común a las grandes casas del renacimiento, encuentra aquí su ejemplo más complejo e ilustrativo, mediante una secuencia de una riqueza espacial inusual, que sin duda confiere a este espacio un carácter excepcional, más cercano a lo urbano que a lo estrictamente doméstico, en la medida en que el papel de conexión vertical es complementado para lograr en el usuario una experiencia parecida al paseo. La gran influencia que ha tenido en la ciudad este espacio hace que se haga patente su impronta en edificios de épocas posteriores, como en las escaleras interiores de la Plaza de España, de Aníbal González.



El volumen de la escalera se sitúa en el punto de confluencia en cruz de tres grandes crujías edificadas y de los tres principales vacíos del palacio: apeadero, patio principal y Jardín Grande. Arranca en la esquina oeste del patio principal, oculta tras un espacio de introducción y desarrollando una monumentalidad *in crescendo* a medida que se asciende. No hay una unidad espacial que confíe únicamente en la escala para provocar en el usuario la sensación de asombro, como ocurre en otras grandes casas, sino que existe todo un repertorio de mecanismos espaciales que dotan a la secuencia de múltiples matices y variaciones: alternancia de dilataciones y contracciones espaciales, vistas cruzadas y transparencias entre los patios que ilustran a la perfección su condición de espacio intermedio. Frente a la escalera tradicional de doble o triple tramo con mesetas intermedias y contenida en un único volumen, aquí se produce una disposición completamente distinta. Una sucesión inicial de dos tramos cortos dispuestos en ángulo recto, aún bajo el forjado de planta primera y desde los cuales es posible asomarse al Jardín Grande, dando continuidad a la conexión visual con el vacío, da paso a una gran meseta intermedia que permite, a través un hueco practicado en el muro, sentarse a contemplar de nuevo el jardín, mientras la mirada ascendente descubrirá la gran cúpula dorada de media naranja. Tras otro tramo de escalones, una meseta de gran profundidad dibuja un espacio generoso que experimenta una nueva contracción en su altura, lo cual, añadido al banco corrido en la pared del fondo, le confiere un carácter más cercano a la estancia que al movimiento. Como si de un pórtico en el que protegerse se tratara, y la cúpula fuera trasunto del cielo abierto. El último tramo desembarca en una crujía estrecha, del mismo ancho que la galería superior del patio, delimitada por dos muros con huecos paralelos que permiten la transparencia visual y la iluminación a través de ese nuevo espacio, ya de un carácter más doméstico, del ámbito central. Se produce aquí la triple conexión entre las plantas baja y alta del palacio, y los apartamentos de carácter más privado, construidos en época posterior.



PALACIO DE LAS DUEÑAS

Calle Dueñas, 5

UTM 37.395056, -5.989324

Mandada a construir por Catalina de Ribera sobre unas casas compradas a la familia Pineda, representa, junto con la casa de Pilatos, el cambio de paradigma del palacio urbano sevillano al inicio del renacimiento. De carácter más interiorizado que la casa de Pilatos, al quedar inscrita en una manzana de mayores dimensiones. Caracterizado por el considerable tamaño y calidad espacial de sus vacíos interiores, que posibilitan un casi inexistente contacto directo con el exterior.

La entrada principal se sitúa en un ensanchamiento de la calle presente en el plano de Olavide, por lo que se considera que la portada actual sustituyó en el s.XVIII a la antigua mudéjar. Cuenta además con otras dos entradas secundarias, que permiten el desdoblamiento entre recorrido principal y de servicio.

Franqueada la portada y la casa-puerta, se accede al gran apeadero, vacío que carece en planta de una geometría definida, así como de unidad formal en sus límites construidos. Aquí se efectúa el reparto hacia las zonas de servicio y principal de la casa, a la que se accede a través de un gran zaguán o apeadero cubierto. La conexión con el patio principal es directa desde que en el s. XIX se perforara la crujía intermedia de separación entre el apeadero cubierto y la galería sur del patio. Originalmente dicha crujía, opaca, obligaba a un recorrido de acceso acodado hasta la esquina SE del patio, protegiendo la intimidad del núcleo central de la casa y ofreciendo como primera visión del mismo la confirmada por los dos únicos flancos dotados de galerías porticadas en ambas plantas, con el gran volumen del salón principal de la planta alta en la intersección.

El patio estructura espacialmente la edificación, separada en casi todo su perímetro de los límites de la parcela, mediante una sucesión de jardines o edificaciones complementarias, alcanzando, un grado de privacidad muy alto.

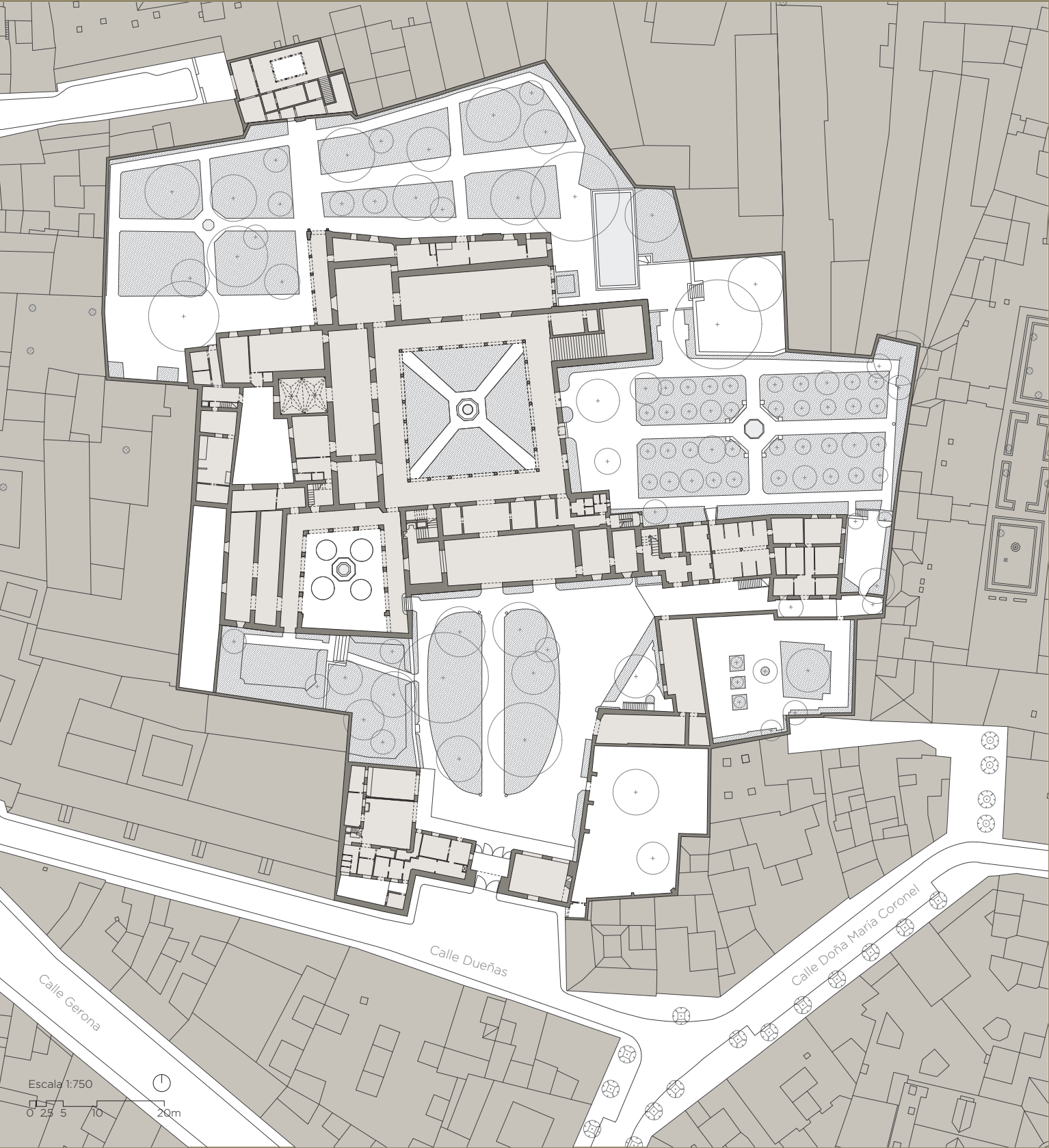
[3.044a]: Vista de la portada principal.

[3.044b]: Imagen del apeadero desde la entrada.

[3.044c]. Vista del patio principal.

Fotografías: S.C.R., junio 2016

[3.044d]: Planimetría de planta baja. S.C.R.





CASA DE MAÑARA

Calle Levías, 27

UTM 37.388021, -5.986784

Antigua Casa Almansa, fue mandada construir a finales del s. XVI, y consta de dos plantas. Aun siendo de un tamaño considerablemente inferior al resto de ejemplos estudiados, incorpora los rasgos típicos dle palacio renacentista sevillano, que incluye la secuencia de vacíos apeadero - patio principal - jardín. Consta de dos plantas, sobre una parcela de trazado sensiblemente regular, y se ordena en torno al patio principal, mediante crujiás paralelas al mismo, incorporando elementos secundarios y un pequeño jardín trasero, a la derecha del patio.

El apeadero semicubierto da acceso a las tres zonas de la casa: a la derecha, la zona de servicio; a la izquierda, caballerizas y otras dependencias, y al frente, las estancias nobles rodeando al patio principal. Esta secuencia se formaliza según la moda romántica del s.XIX, puesto que originalmente, como ocurría en las casas de Pilatos y de Dueñas, el acceso se producía en forma de codo hasta el vértice sur del patio principal. Este cuenta con arquerías en sus cuatro frentes y sus dos alturas, incluyendo en primera planta un tramo de galería que comunica visualmente patio y apeadero, de una forma similar a lo que sucede en Pilatos.

[3.045a]: Vista de la portada principal.

[3.045b]: Apeadero.

[3.045c]: Patio principal.

Fotografías: S.C.R., septiembre 2016.

[3.045d]: Planimetría de planta baja. S.C.R.





CONVENTO DE SANTA INÉS

Calle Doña María Coronel, 5
UTM 37.393428, -5.989813

El origen del convento de esta comunidad de Franciscanas Clarisas data de 1374, siendo erigido sobre los palacios donde había vivido su fundadora Doña María Coronel. Según señala Vázquez Consuegra, es singular el hecho de que no se haya visto sometido a las continuas transformaciones comunes en otros conventos, contando desde el principio con todas las dependencias que lo componen en la actualidad, de lo que deriva su claridad compositiva.

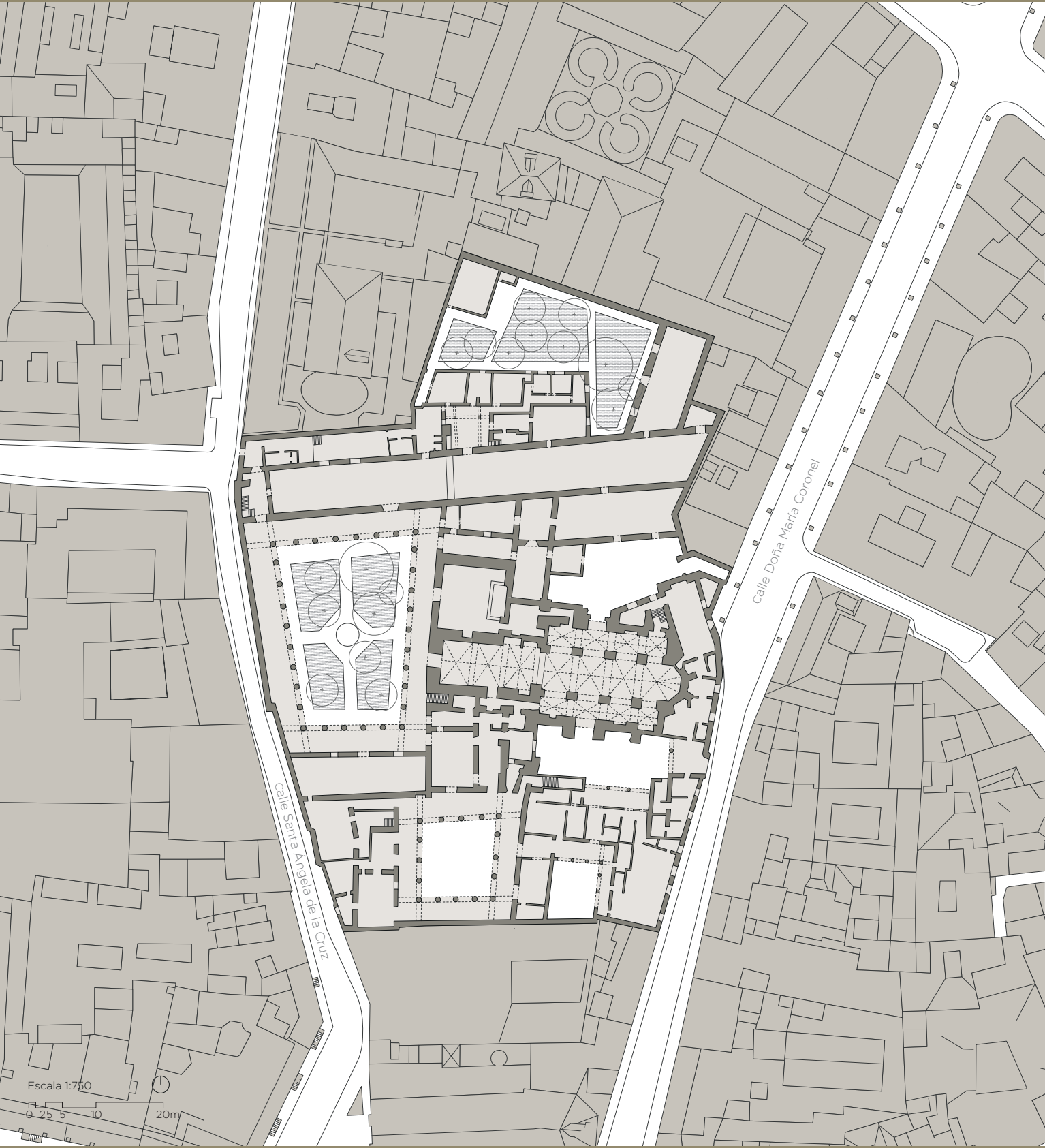
La parcela abarca el ancho de una manzana, con fachada en sus lados opuestos a las calles Santa Angela de la Cruz y Doña María Coronel. El conjunto edificatorio, de estilo principalmente mudéjar, se estructura claramente mediante un eje central transversal que definen la iglesia y claustro principal, en línea. Sendos compases de tamaño muy similar flanquean a la iglesia, en una secuencia interesante de continuidad del ámbito semipúblico "vacío-lleño-vacío" a través de las puertas enfrentadas del templo. Una crujía longitudinal de fachada a la calle Doña María Coronel cierra el conjunto definiendo así la parte pública, a la que abraza en forma de U el ámbito de la clausura, articulado por el claustro y dejando en los extremos opuestos los vacíos privados de carácter secundario, como son los patios de celdas y la huerta.



[3.046a]: Compás de entrada a la iglesia y al torno.
S.C.R.

[3.046b]: Claustro principal. Fotografía: José Luis Filpo Cabanas, enero 2014.

[3.046c]: Planimetría: S.C.R.





CONVENTO DE SANTA PAULA

Calle Santa Paula, 11
UTM 37.396270, -5.985809

Perteneciente a la orden de San Jerónimo (Jerónimas). La fundación de la comunidad data de 1473.

Ha sufrido numerosas transformaciones a lo largo del tiempo, por lo que su estructura no refleja la conformación original, fruto también de la agrupación de unas casas propiedad de su fundadora, doña Ana de Santillán y de Guzmán.

Cuenta por tanto con una trama compleja, como explica Vázquez Consuegra: «Las sucesivas adiciones y transformaciones (...) explican la complejidad de su trama, su absoluta densidad -pequeñas construcciones, calles, plazas, patios, etc.-, con la introducción de los conceptos urbanos tradicionales en el interior de su propia arquitectura, que permitiría entenderlo como un fragmento murado de ciudad» (Vázquez Consuegra, 1986: 376).

El convento tiene dos compases a los que se accede desde la plaza a la que da fachada, un pequeño ensanchamiento en la encrucijada de tres calles. La portada principal sirve al mayor de ellos, que da acceso a la iglesia y está rodeado por edificaciones de escasa entidad complementarias, destinadas al portero y la sacristía exterior. El otro compás no cuenta con portada señalada y sirve para acceder a la zona de torno, hospedería y locutorios, medio de contacto cotidiano de la comunidad con el exterior.

Una de las singularidades de este convento estriba en su núcleo central estructurante, conformado por dos claustros contiguos que generan una interesante secuencia de conexión visual entre ambos vacíos mediante la sustitución por un pórtico del muro que los separa. A través de la prolongación de las galerías de dichos patios se articula la distribución de escala casi urbana de este complejo residencial colectivo.

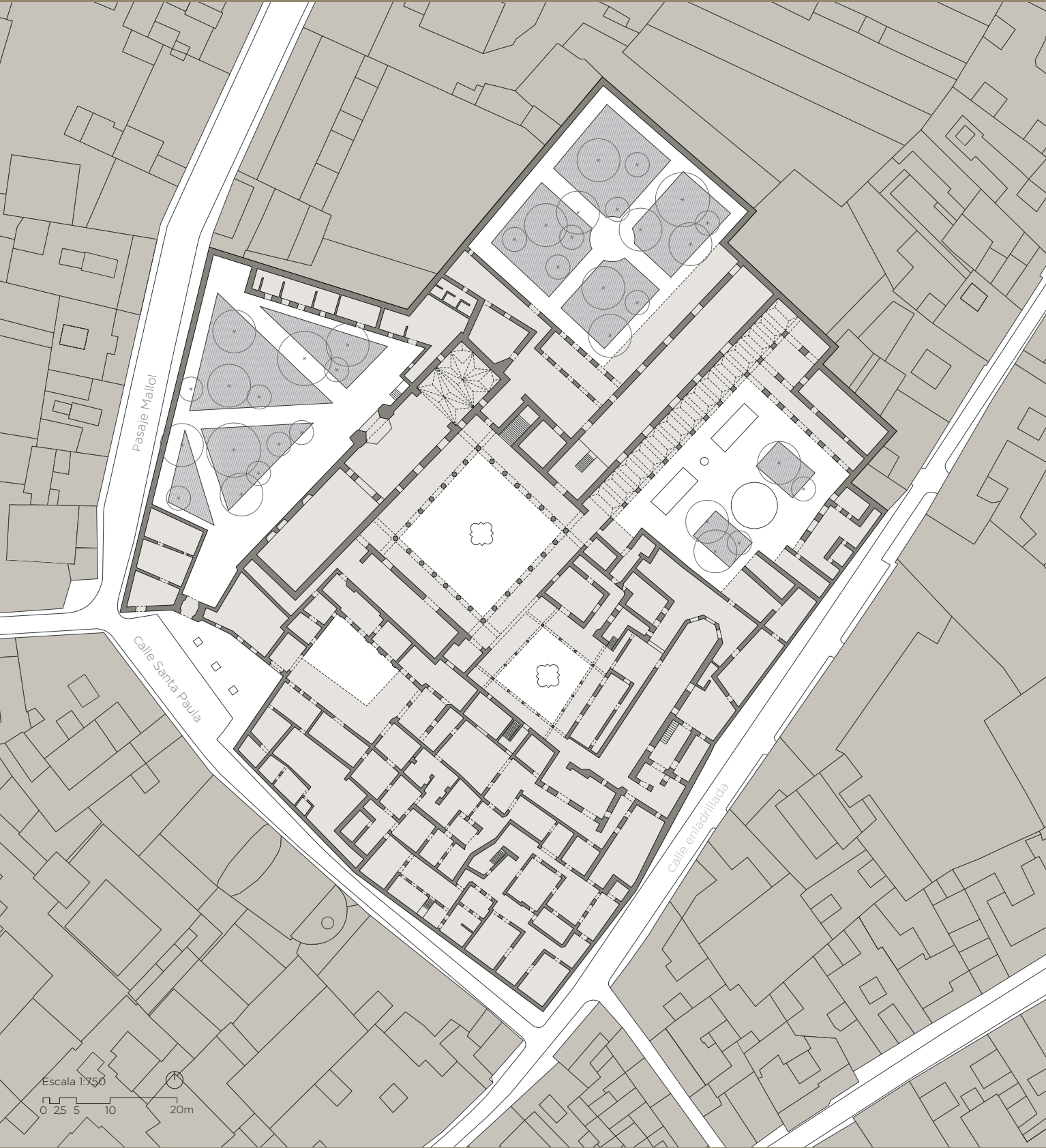
[3.047a]: Vista de la portada principal en la plaza. S.C.R.

[3.047b]: El compás de la iglesia a través del postigo de la puerta principal. S.C.R.

[3.047c]: Vista en continuidad del "patio viejo", de factura mudéjar (s.XVI), y detrás, el "patio grande", manierista, de principios del s.XVII. En: Valdivieso, Enrique; Morales, José J. : Sevilla Oculta: Monasterios y conventos de clausura, 1980. p. 136.

[3.047d]: Planimetría de planta baja. S.C.R.

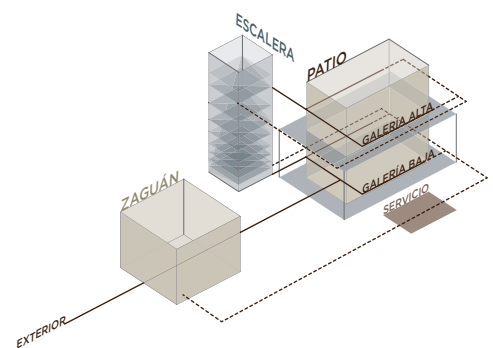




Variables del vacío en la configuración del gradiente público-privado. Identificación y análisis.

La identificación y análisis de las variables definitorias de los vacíos y su papel en los casos de estudio seleccionados permite la extracción de conclusiones encaminadas a una reinterpretación adecuada de estos espacios en el proyecto arquitectónico contemporáneo. Tanto en el ámbito de la arquitectura doméstica de las grandes casas o en los conventos, el vacío juega un papel determinante en la construcción de las relaciones que el individuo establece con la sociedad exterior o la comunidad a la que pertenece. En los conventos, lo colectivo aparece como carácter diferenciador frente al ámbito estrictamente familiar, lo cual introduce ciertos matices diferenciadores entre los sintagmas de relación correspondientes a una y otra tipología. No obstante, las similitudes son evidentes, ya que, por un lado, la proyección exterior del edificio responde en ambos casos a una imagen de unidad identitaria (familia u orden monástica), y por otro, el interior debe permitir la simultaneidad de la condición grupal del individuo y su universo íntimo. Sin embargo, el interior conventual debe encontrar acomodo a la necesidad de afirmación personal de una comunidad mucho más numerosa que la familia convencional, cuyos miembros, además, no suelen tener lazos de sangre. Por ello el convento es un organismo más complejo que la casa, con una estructura espacial más cercana a la esfera urbana que a la doméstica. En los diagramas adjuntos puede observarse la estructura espacial genérica de ambas tipologías, a partir de los llenos y vacíos que las conforman y las relaciones funcionales que entre ellos se establecen. (Figuras 47 a 49). Una vez definida la estructura organizativa de palacio y convento a partir de las alternancias entre lleno y vacío, se procede en las páginas siguientes al análisis gráfico comparativo de las variables que definen a los vacíos, sobre los distintos casos de estudios tenidos en cuenta, según el siguiente itinerario:

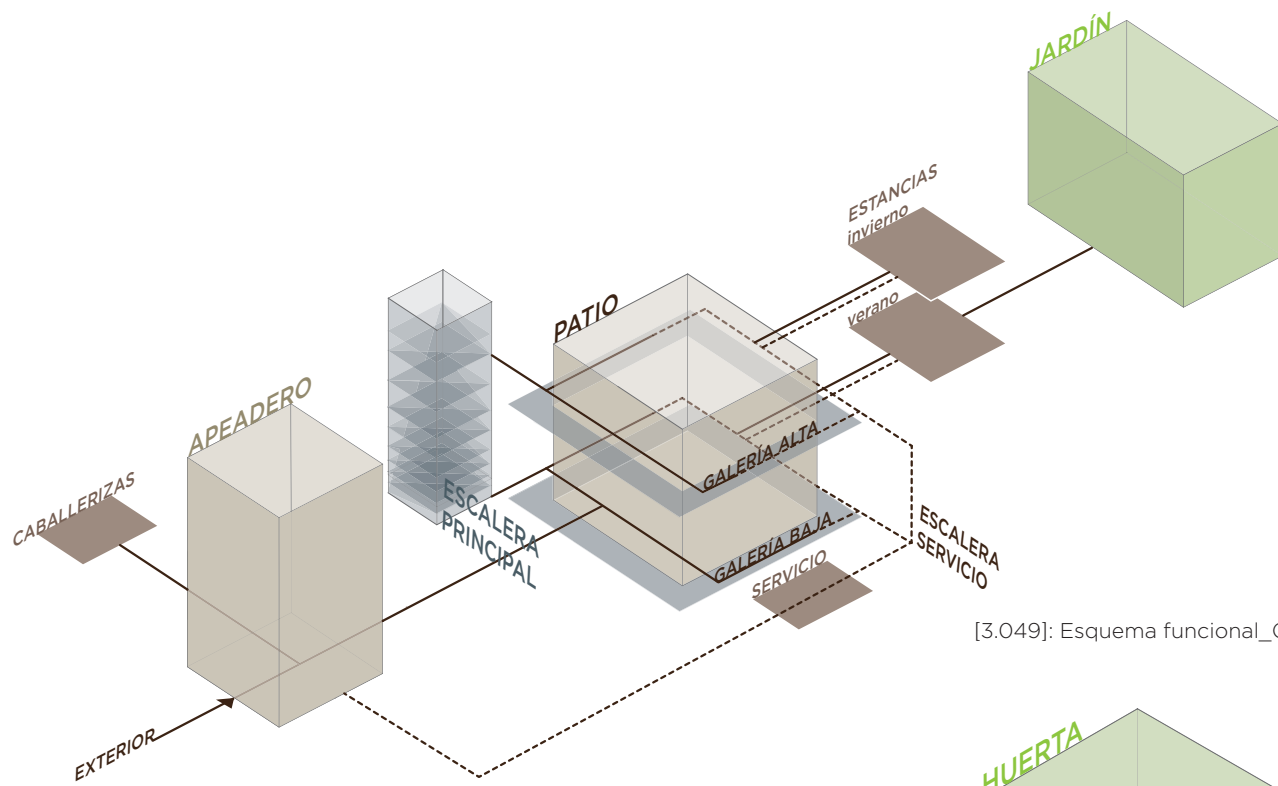
- **Relación entre volumen construido y vacío incluido.**
- **Relación entre longitud de fachada y perímetro de la parcela.**
- **Altura y permeabilidad en la envolvente del vacío.**
- **Proporción entre *vacío estructurante* y *vacío sobrante*.**
- **Gradación de privacidad en el vacío.**
- **Afección del vacío en su entorno.**
- **Articulación de recorridos y flujos en torno a los vacíos.**
- **Índice de penetración visual desde la calle hacia el interior.**



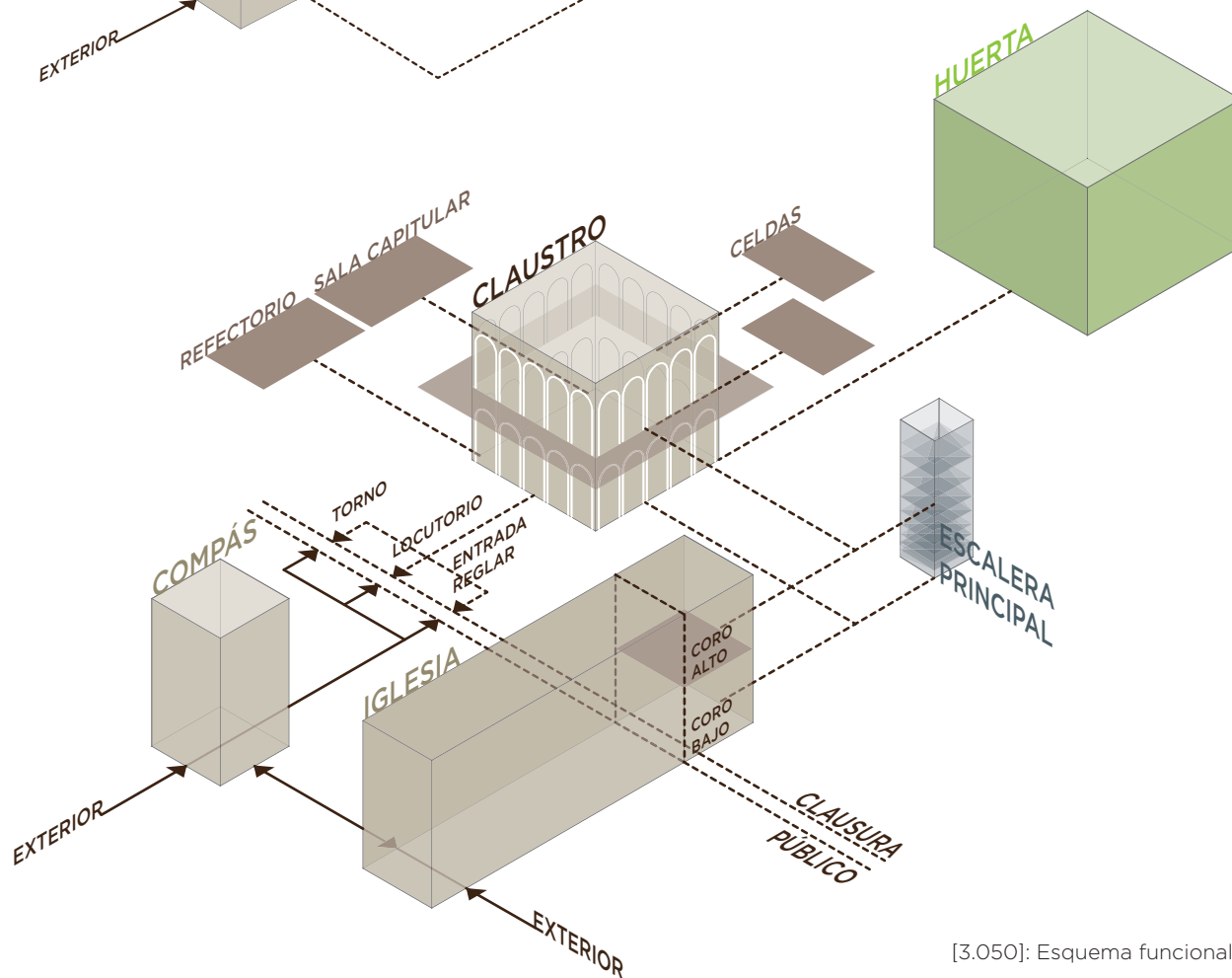
[3.048]

[3.048]: Estructura organizativa de una casa-patio con zaguán.

La casa con zaguán materializa una simplificación del esquema original iniciado en las grandes casas renacentistas, adaptada a una menor disponibilidad espacial y económica. Aun así, retiene la funcionalidad requerida como elemento de tránsito y protección en unas condiciones de contorno que precisa de la interacción entre los ámbitos público y doméstico, como reflejo de los principios que conforman la sociedad. S.C.R.

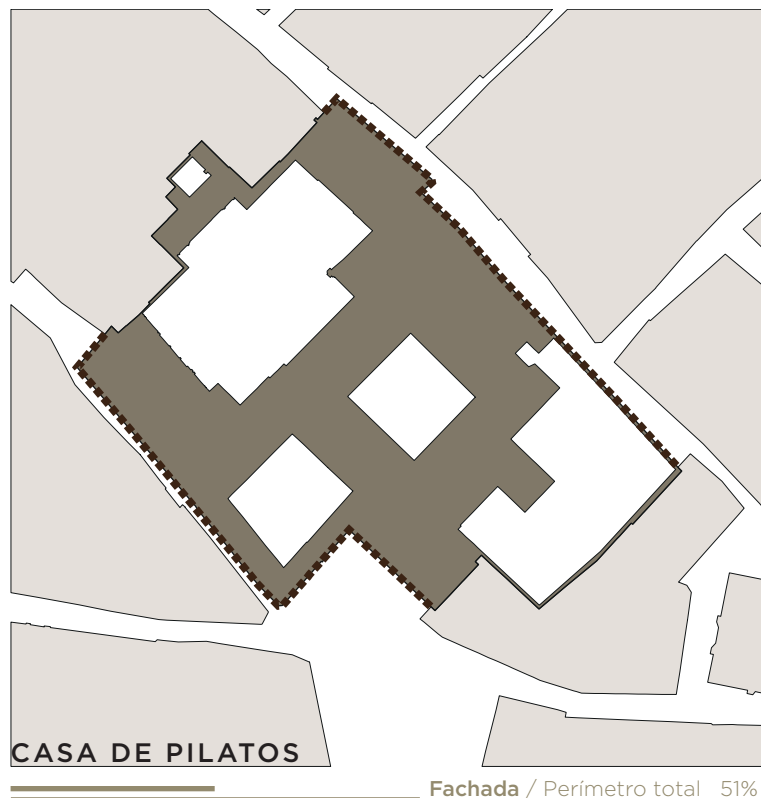


[3.049]: Esquema funcional_Casa palacio. S.C.R.



[3.050]: Esquema funcional_Convento. S.C.R.

01| LLENO vs. VACIO FACHADA vs. MEDIANERA





CONVENTO DE SANTA PAULA

Fachada / Perímetro total_ 62%



CONVENTO DE SANTA INÉS

Fachada / Perímetro total_ 61%

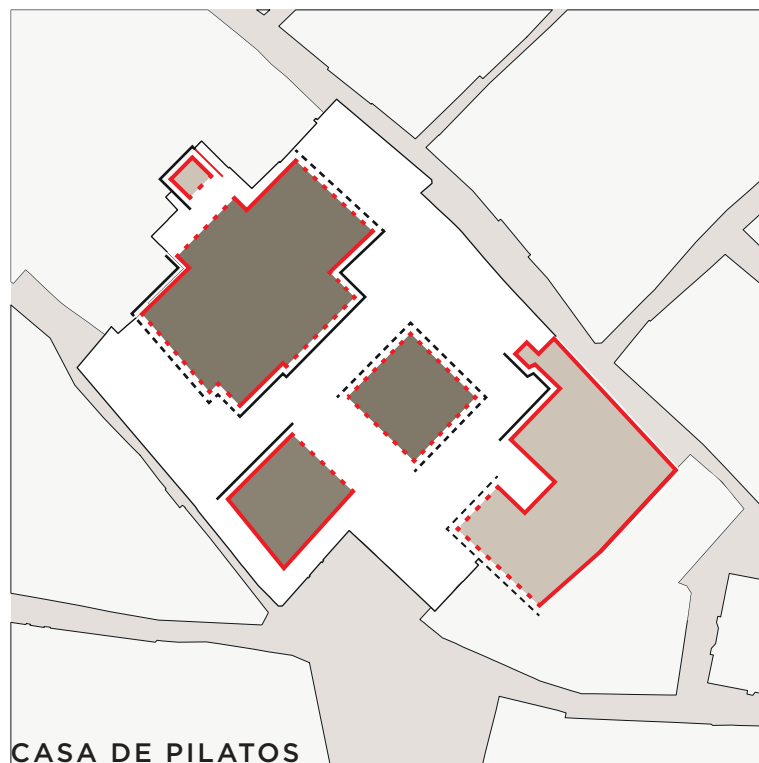
■ Construido ■■■■ Fachada espacio público
□ Vacío

[3.051]: Como puede verse en los diagramas para la **relación entre volumen construido y vacío incluido** resulta determinante la superficie de parcela de la edificación, siendo mayor la proporción de vacío en las parcelas más grandes. Es evidente la importancia otorgada a los vacíos como elementos de primer orden en la estructura de la gran casa, existiendo un vínculo directo entre su relevancia dentro del conjunto edilicio y el nivel económico del propietario, puesto que son los palacios más grandes los que incorporan mejores y más amplios vacíos. No obstante, también es interesante incorporar al análisis la posición de la edificación dentro de la ciudad, ya que aquellas parcelas más al Norte y al Este, cerca de la muralla, y por tanto vinculadas a la zona con menor densidad original, son las que alcanzan una mayor proporción de vacío frente a lo construido. Ambos aspectos son reseñables tanto en casas como en conventos: el Palacio de las Dueñas y la Casa de Pilatos, pertenecientes a dos de los linajes de mayor nivel económico del país, cuentan con una proporción de vacío sustancialmente mayor que el resto, destacando Dueñas, que es la situada más al norte. Santa Paula, a la misma altura, supera a Santa Inés más al sur. Esta variable se relaciona directamente con la **relación existente entre longitud de fachada y perímetro de la parcela**, aunque en forma inversa, ya que a menor longitud de fachada, mayor es la proporción de vacío. De esta forma, cuando la primera de estas dos variables adquiere un proporción muy baja, como en Dueñas, la relación entre masa construida y vacío se incrementa, llegando a ser la más pronunciada de todos los ejemplos. Es decir, la casa necesita más espacio vacío cuanto más interiorizada es su posición dentro de la parcela, lo cual le confiere un alto grado de privacidad, puesto que ninguno de sus espacios cuenta con una conexión física o visual con la calle, dejando este papel a la construcción de una crujía de espacios de servicio. S.C.R.

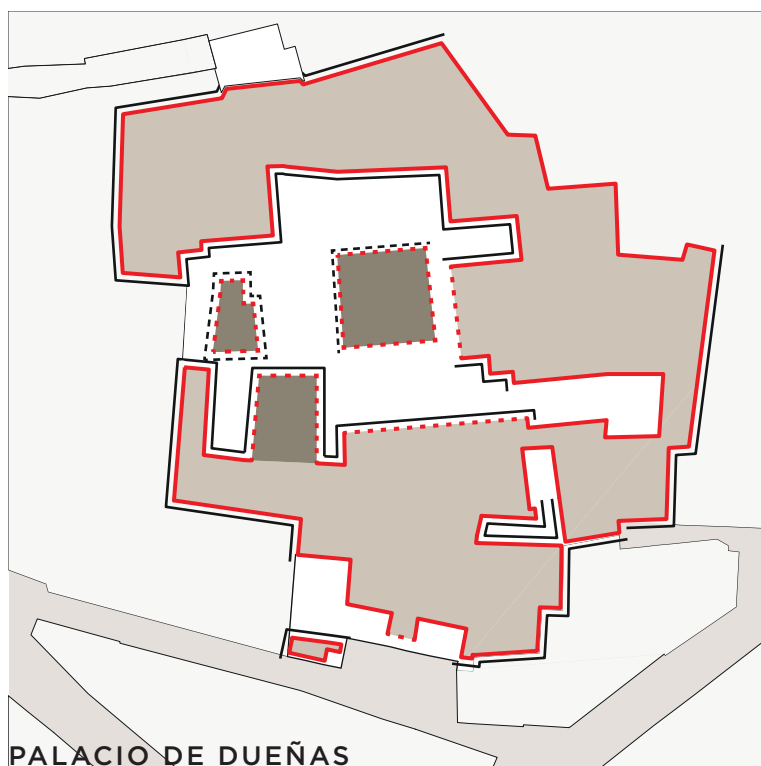
02 | VACÍO ESTRUCTURANTE vs. VACÍO SOBRANTE ENVOLVENTES del VACÍO: PERMEABILIDAD y ALTURA



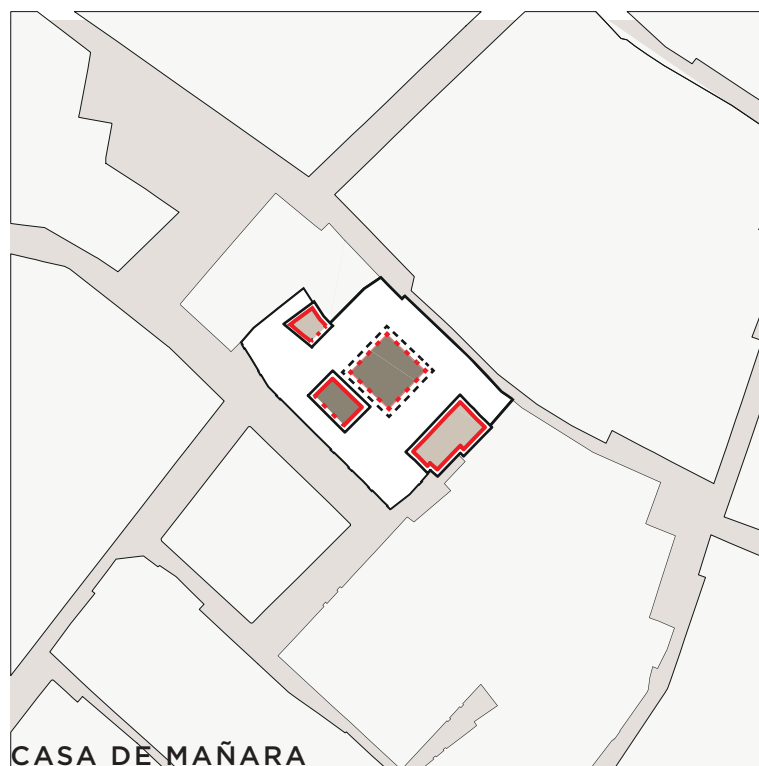
PALACIO DE ALTAMIRA



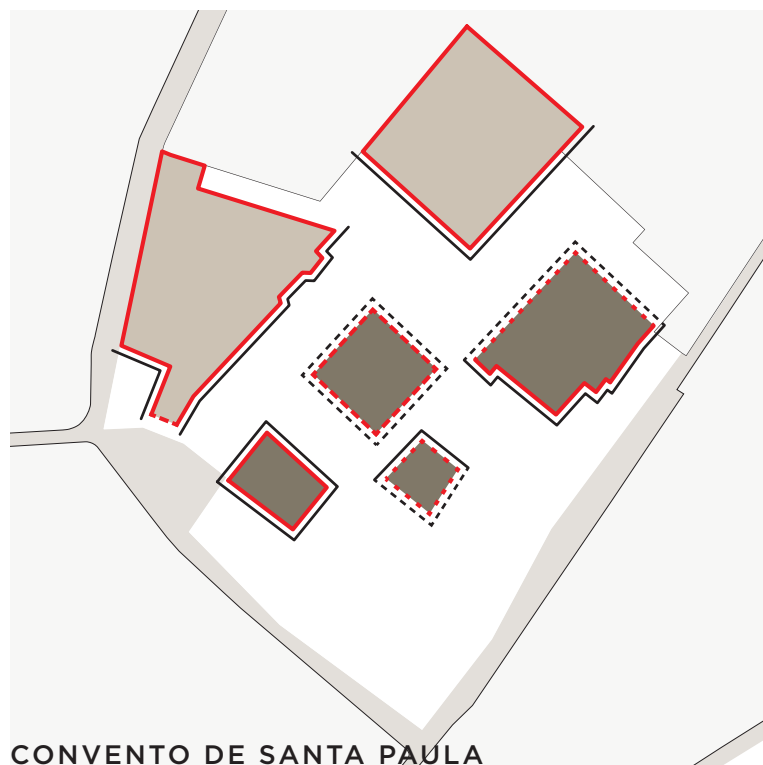
CASA DE PILATOS



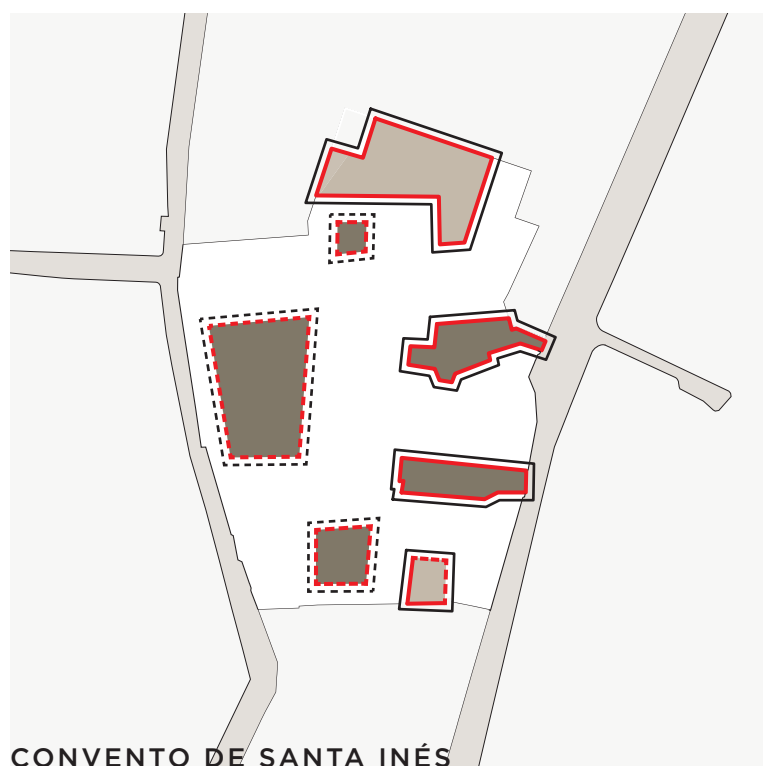
PALACIO DE DUEÑAS



CASA DE MAÑARA



CONVENTO DE SANTA PAULA



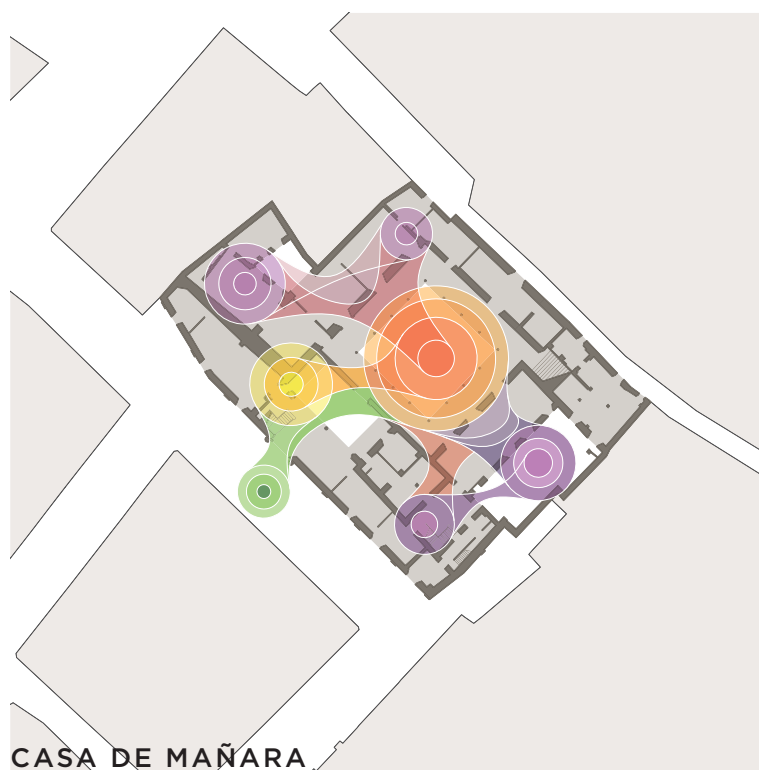
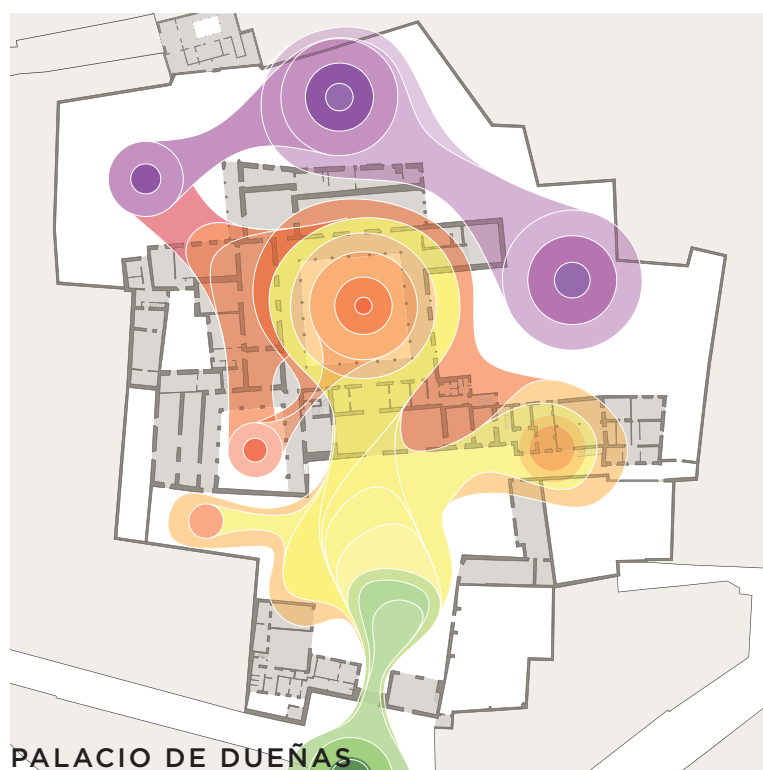
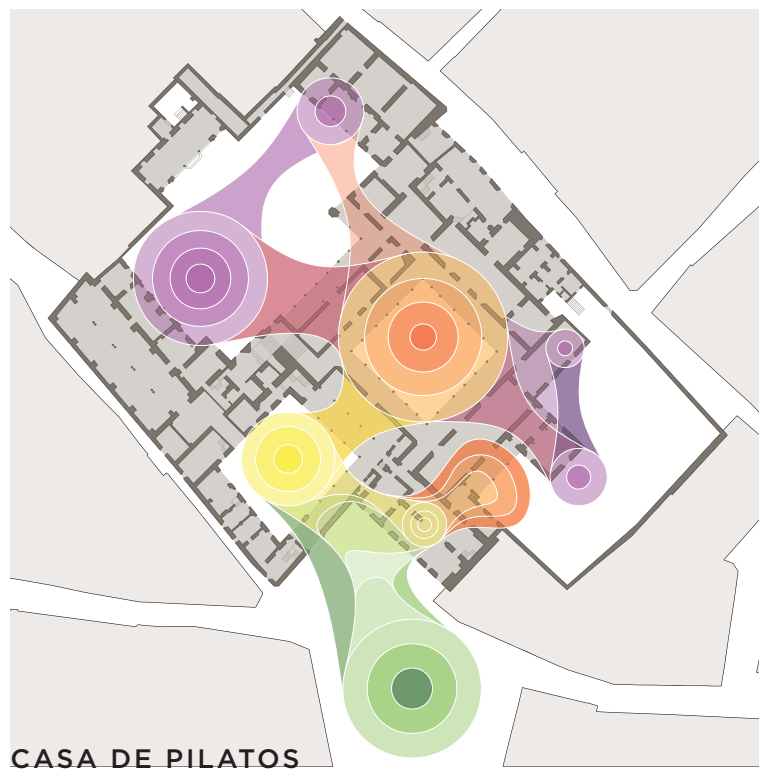
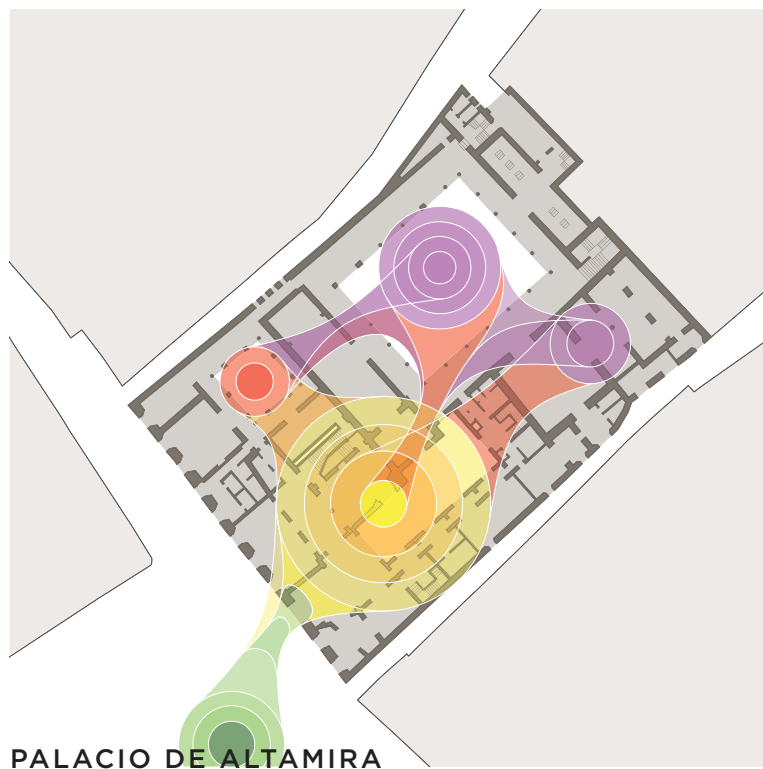
CONVENTO DE SANTA INÉS

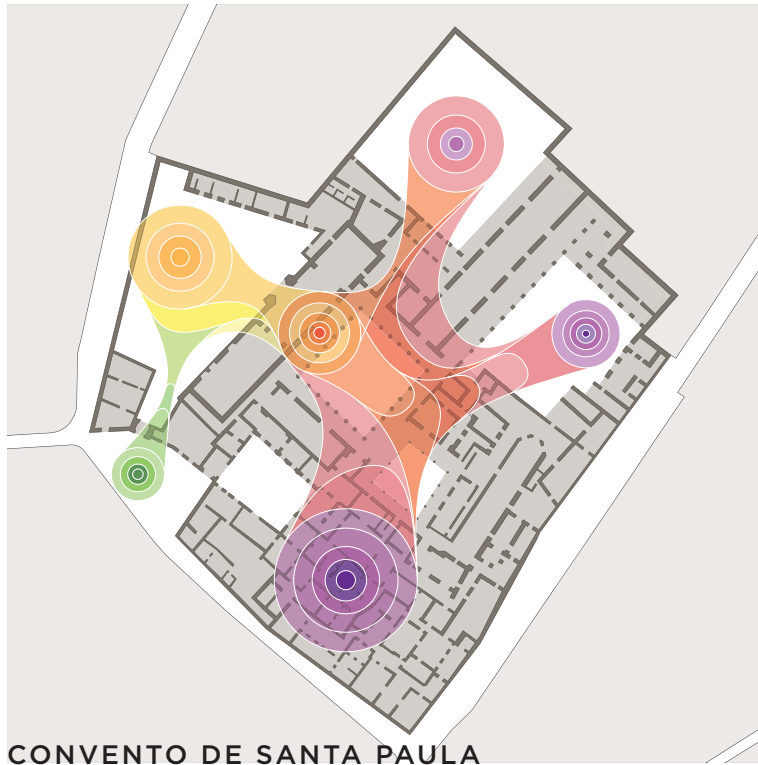
- Vacíos estructurantes
- Vacíos sobrantes
- - - Fachada permeable hacia el vacío en planta baja
- Fachada no permeable hacia el vacío en planta baja
- - - Fachada permeable hacia el vacío en planta alta
- Fachada no permeable hacia el vacío en planta alta

[3.052]: El **vacío estructurante** determina la estructura arquitectónica, espacial y constructiva de la casa, articulando entre sí distintas partes de la vivienda, mientras que el **vacío sobrante** actúa como una suerte de residuo aprovechable, que facilita el encaje del conjunto edificado dentro del magma construido del casco y la irregularidad de sus lindes. Suele identificarse con el jardín en la casa o la huerta en el convento, que no precisan una formalización estricta como el patio. A mayor relación de espacio libre sobre el construido, en combinación con una escasa proporción en la longitud de fachada principal con respecto a la medianera, se produce un predominio de **vacío sobrante**. En Dueñas, la masa construida principal de la casa está rodeada, como si de una península se tratara, por espacios que pueden considerarse sobrantes, incluyendo el apeadero, lo que le confiere un carácter singular. En Altamira, Pilatos y Mañara, casas todas con una elevada proporción de fachada, existe un predominio del vacío estructurante, llegando a incluir entre estos al jardín. Pilatos cuenta con el llamado Jardín Chico como vacío sobrante.

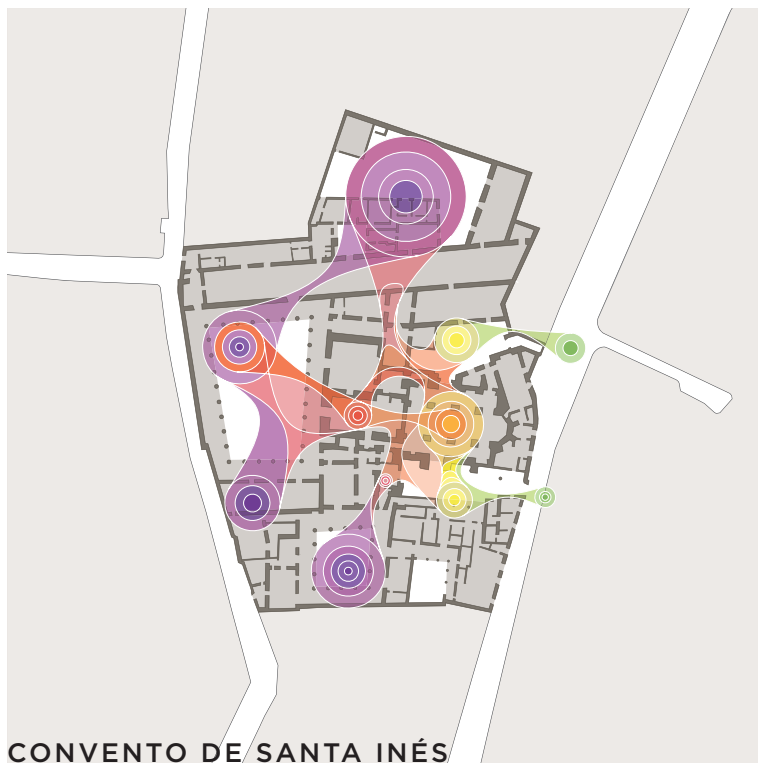
La definición de los vacíos está directamente determinada por el carácter de su envolvente. En los diagramas se indica la altura de las mismas y la permeabilidad que presentan, pudiendo observarse cómo los patios principales y los claustros son las piezas con mayor permeabilidad y homogeneidad. Esto es debido a la identificación entre patio y estancia, y su proyección biunívoca, lo cual no sucede en el apeadero o el compás, que precisan de un mayor control derivado del carácter semipúblico que tienen estos vacíos. S.C.R

03 | GRADACIÓN de PRIVACIDAD AFECCIÓN del VACÍO en su ENTORNO





CONVENTO DE SANTA PAULA



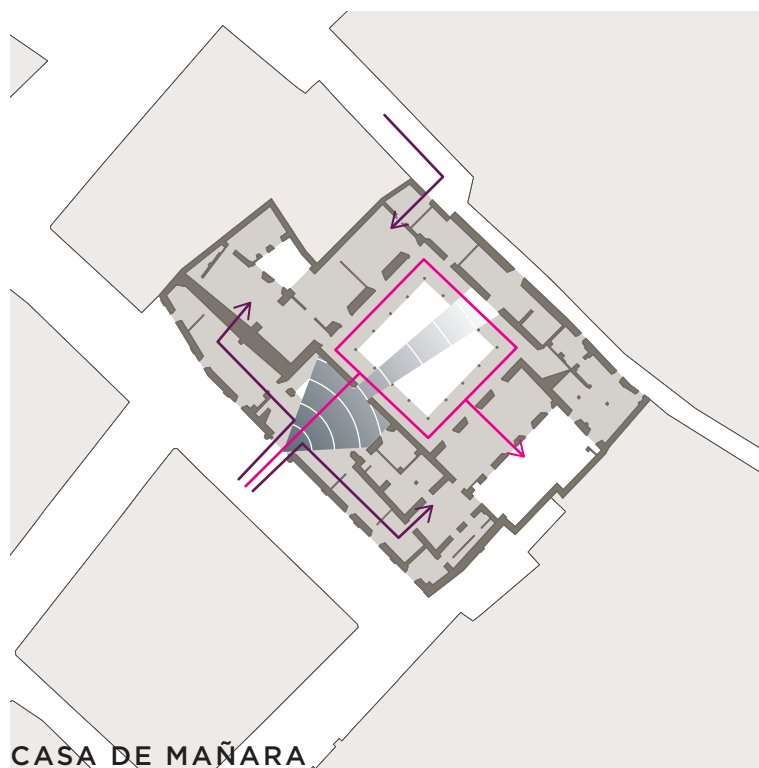
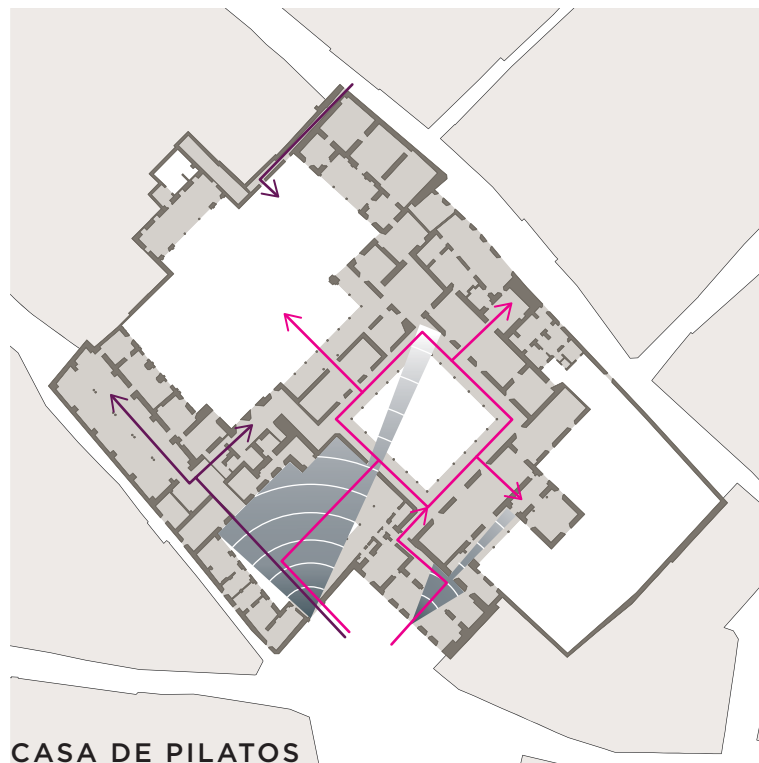
CONVENTO DE SANTA INÉS

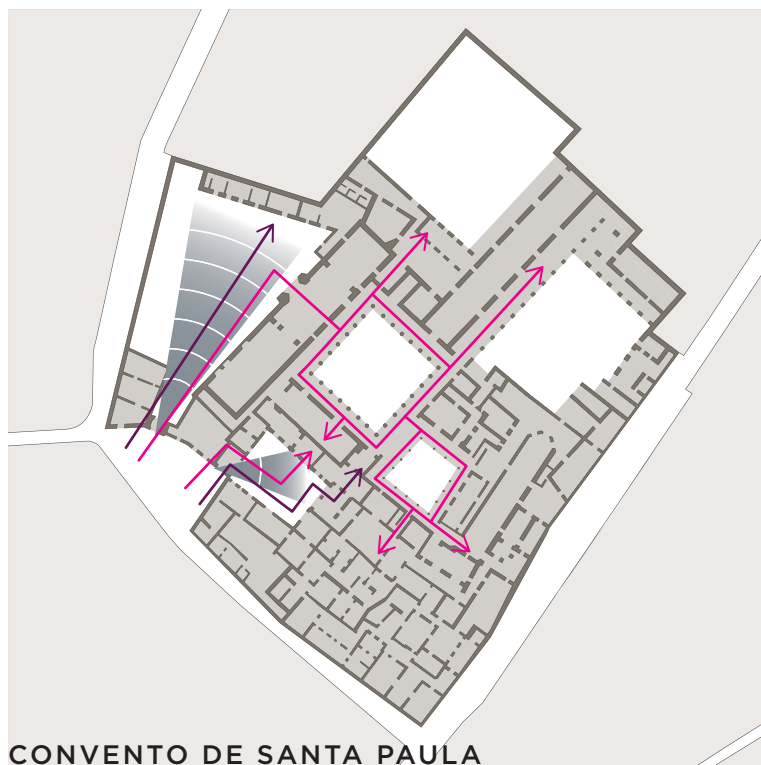
[3.053]: La disposición de los espacios en la secuencia de tránsito exterior - interior permite establecer un gradiente entre ellos, empezando con el apeadero o el compás como espacios con un carácter más “público”, en la medida en que abren directamente a la calle, y terminando en los jardines o las huertas, aquellos vacíos revestidos de mayor grado de privacidad.

Tanto en las casas como en los conventos, existen una serie de patios secundarios con un caracter meramente funcional, para iluminar y ventilar. El convento incorpora patios secundarios que se vinculan a las unidades privadas de habitación, la celda, mientras que el claustro principal se asocia a los usos más relacionados con la colectividad. Esta jerarquización responde al carácter casi urbano de la estructura espacial conventual, aunque también se encuentra en algunas casas, como el palacio de Altamira, en el que, siguiendo el esquema del palacio de Pedro I en el Alcázar, existe un patio pequeño, cuya formalización es similar a cualquier patio que en otras casas asuma papeles representativos, destinado a la zona de uso intrínsecamente doméstico. El desdoblamiento del patio hace que el gradiente no se desarrolle en una única línea sino en dos, dejando espacios totalmente privados en torno a un patio de estas características formales, lo que no se repite en ninguna de las otras casas, aunque sí en los conventos. En el jardín se desarrollan los usos lúdicos más privados.

Existe una **afección del vacío en su entorno**, puesto que la interacción con las estancias interiores determina la cualificación de las mismas, y así, las estancias más públicas son aquellas en contacto directo con las galerías del patio en planta baja, mientras que las más privadas son las que miran al espacio del jardín. S.C.R.

04 | GRADO DE PENETRACIÓN VISUAL RECORRIDOS y FLUJOS

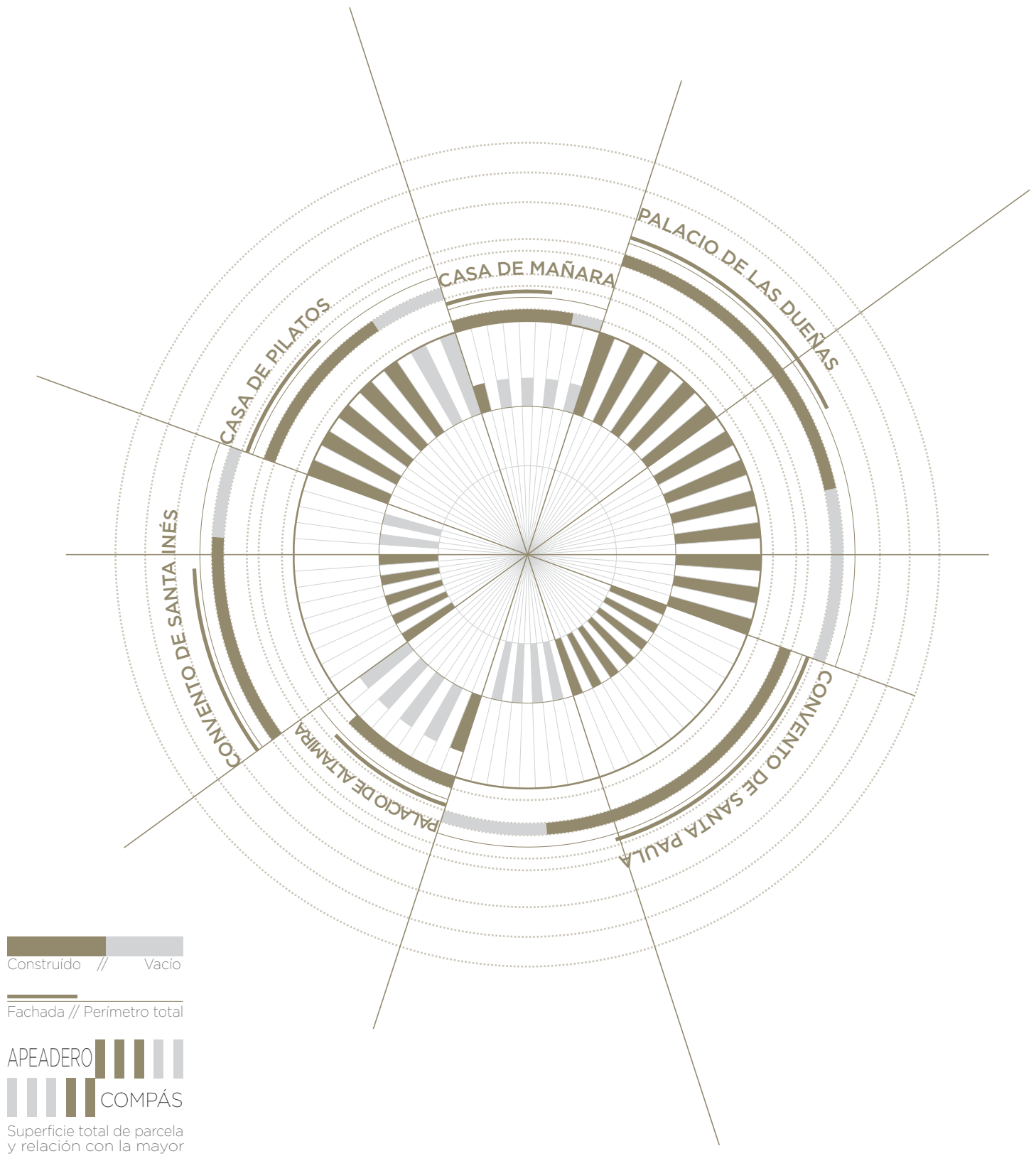




— Recorrido principal
— Recorrido servicio-clausura

PÚBLICO PRIVADO

[3.054]: El **grado de penetración visual** permite cuantificar hasta qué profundidad se permite al paseante urbano divisar los espacios interiores de la casa, en virtud de la disposición de los vacíos. Hay que tener en cuenta las transformaciones ocurridas en algunos de los casos estudiados, por cuanto el s. XIX trajo a la ciudad la moda de “democratizar” los interiores, instaurada por el duque de Montpensier, al abrir una conexión visual entre el Patio de la Montería y el de las Doncellas. Consigue así construir una larga enfilada que permitiría escudriñar el patio principal del palacio casi desde la misma calle, iniciativa que será imitada en Pilatos, Dueñas y Mañara, donde se abren conexiones directas entre el apeadero y el patio principal. El patio refuerza su carácter público y contagia a las estancias a su alrededor, con lo que la lectura espacial difiere entre ambas situaciones. En relación a los **recorridos y flujos** asociados a la secuencia que dibujan los vacíos, se observa cómo el apeadero es el más versátil, en la medida en que es capaz de absorber y derivar a su vez los distintos tipos de flujos generalmente involucrados: familiar, invitados, servicio. Tanto apeadero como compás realizan el reparto de los posibles flujos de entrada en la casa, haciendo posible evitar el cruce de recorridos incompatibles en el interior, lo cual es una característica intrínseca a las casas de las familias en el estrato social superior. Los diagramas genéricos introducidos al principio para ilustrar el funcionamiento de estos complejos domésticos (figuras 48-50) se repiten en la gran mayoría de los ejemplos construidos en la ciudad, sin apartarse de forma significativa en ninguno de sus aspectos. S.C.R.



[3.055]: Diagrama resumen de las variables conformadoras de los patios en los distintos ejemplos analizados. S.C.R.

De esta forma, se ha podido constatar cómo la conformación de las complejas estructuras domésticas sevillanas analizadas contaron con la manipulación del negativo como una de sus herramientas más eficaces en lo conceptual y lo formal. A través del análisis de las variables del vacío sobre los casos de estudio elegidos, ha sido posible reconocer no sólo la importancia del tallado del vacío en oposición a la construcción del volumen, sino también las posibilidades formales y funcionales que su manipulación ofrece de cara a la conformación del gradiente de privacidad y la relación entre exterior urbano e interior doméstico.

En el diagrama comparativo general se ponen en relación todas las variables analizadas, a modo de resumen que permita una interpretación global del papel que juega el vacío en las grandes casas y los conventos surgidos en la Sevilla a caballo entre el mudéjar y el renacimiento. El paisaje de la ciudad, como se ha visto, está fuertemente determinado por las relaciones existentes entre la traza urbana y la configuración de la secuencia de tránsito público-privado a través del vacío. La ampliación durante el día de los límites físicos de la calle mediante la prolongación visual hacia el interior del espacio privado ha consolidado a lo largo del tiempo el carácter de dicho paisaje, alterado en los últimos tiempos por la generalización del uso del portero automático y el aire acondicionado. Algunos apeaderos y compases resisten a la propagación del cierre de las puertas principales, pero en el caso de la mucho más extendida casa-patio burguesa y popular, la conexión visual es cada vez más escasa. A ello ha contribuido la conversión en viviendas plurifamiliares de edificios antes dedicados a una sola familia. Esto ha provocado un cambio radical en la imagen de la ciudad por las nuevas condiciones relativas al entendimiento de las sombras frente a la luz, la direccionalidad de la mirada o el funcionamiento climático tradicional, en el que los patios suministraban frescor a las calles recalentadas por el calor. Todo ello hace necesaria la puesta en valor del vacío y su reinterpretación para la utilización en el proyecto de arquitectura contemporáneo.

La metodología de análisis, a través de las variables identificadas, de las estrategias tradicionales de uso del vacío en la arquitectura doméstica permite al profesional su implementación en el proceso del proyecto arquitectónico. El reciclaje y adaptación de las mismas permitirá la recuperación de características esenciales de la tradición para así enriquecer la cotidianeidad contemporánea.

3.2. ESTRATEGIAS DE MANIPULACIÓN DEL NEGATIVO EN LA MODERNIDAD



[3.056]

La poética de la ausencia en el ricetta laurenziano y su proyección en las vanguardias del s. XX.

De nuevo una escalera. Otro espacio renacentista de conexión vertical como nexo con otras referencias que en torno al vacío en el tránsito forman parte del universo formal de este profesional, unido aquí, como en un crisol insospechado, con las primeras obras que, descubiertas al azar, despertaran su interés por el mundo de la abstracción en el arte. Ambas experiencias de juventud, almacenadas en la bruma de la memoria, son recuperadas para franquear ahora el paso hacia un pasado reciente que permita continuar la construcción del discurso en un lenguaje más cercano.

Una fría mañana de febrero de 1970 llegan a Londres nueve grandes lienzos, destinados a ocupar una de las salas de la entonces recoleta *Tate Gallery*. Ese mismo día, al otro lado del Atlántico, de donde han partido las obras, su autor, Mark Rothko, se quita la vida en su estudio neoyorquino.

Once años antes, a su regreso de un viaje por Europa en el verano de 1959, Rothko reserva una mesa para cenar con su esposa y poder así

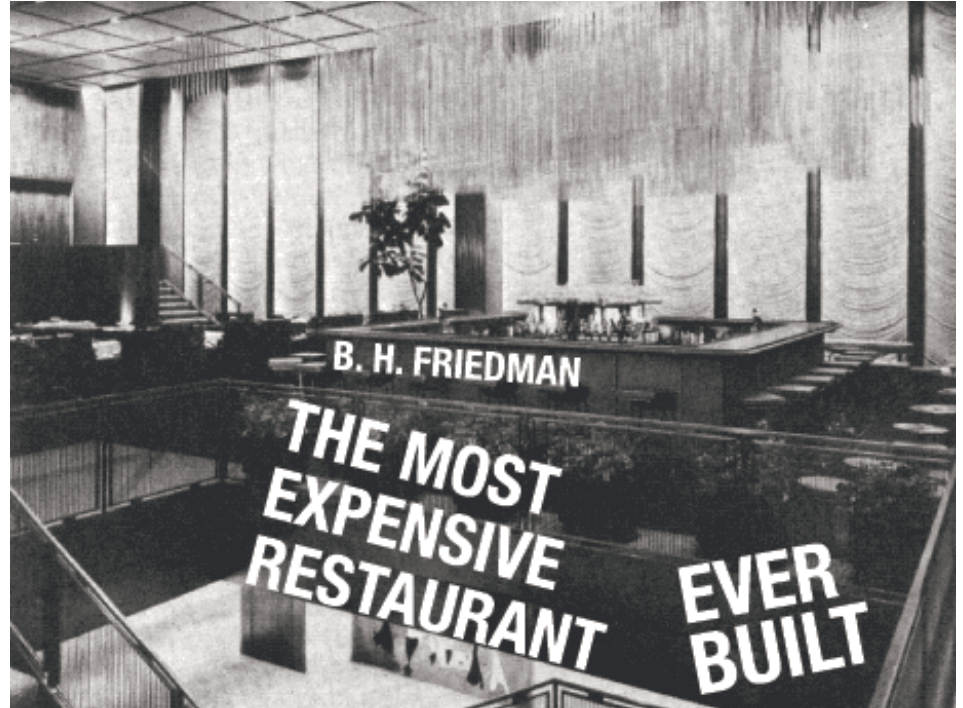
[3.056]: El llamado *ricetto* (refugio) de la Biblioteca Medicea Laurenciana, de Miguel Angel. Fotografía: S.C.R., mayo 2006.



[3.057]

[3.057]: Edificio Seagram, en el 375 de Park Avenue, Nueva York. Mies van der Rohe, 1958. Fotografía: Ezra Stoller.

[3.058]: "The Most Expensive Restaurant Ever Built", artículo de B.H. Friedman sobre el restaurante Four Seasons. En: Friedman, B.,H. (1959) *Evergreen* N°. 10, p. 45



[3.058]

conocer de primera mano la experiencia combinada de arquitectura, arte, decoración y gastronomía al más alto nivel en la que se ha de integrar su obra más importante hasta la fecha, prácticamente terminada. Fruto de uno de los encargos más caros de la historia del arte, se trataba de una serie de pinturas de gran tamaño destinadas a colgar de las paredes del nuevo restaurante de moda en Nueva York, el *Four Seasons* en Park Avenue. Recién inaugurado, el restaurante ocupaba una parte considerable de la planta baja y el semisótano del *Seagram building*, edificio con el que Mies van der Rohe transformaría la concepción y la imagen del rascacielos neoyorquino, hasta entonces anclado en la estética art déco y más preocupado por la altura que por otras cuestiones. El restaurante supone la apuesta más potente del sector en el momento de esplendor que vive el Nueva York de postguerra, y despierta por tanto un notable interés entre los más privilegiados de la sociedad neoyorkina, un público ansioso por disfrutar de la sofisticación en su máxima expresión. Un abultadísimo presupuesto permite a Phillip Johnson, colaborador habitual de Mies van der Rohe, concitar bajo su batuta los mejores materiales, proveedores, profesionales y asesores, para crear un producto final a la altura de las expectativas, en el que el arte juega un papel protagonista. El entonces director del MoMa, apunta al artista de origen ruso para un encargo

que incorpore al proyecto el arte americano más prestigioso, trabajo cuyo desarrollo le ha ocupado a Rothko el último año y por el que ha percibido un sustancioso adelanto.¹ Sin embargo, esa misma noche, tras la cena, el artista decide repentinamente renunciar al encargo, devolver el dinero y quedarse con las obras, que nunca llegarían a ocupar el lugar para el que fueron pensadas. El exceso de sofisticación, la aparente frivolidad del ambiente debieron convencer al pintor de que no lograría provocar en el comensal el efecto pretendido por él,² cambiar el carácter del espacio en el que habían de colgarse los cuadros, en su afán por demostrar que la pintura habría de tener la capacidad de *ejercer un poder, que pudiera subvertir su encargo como un artista “decorativo” y transformar un restaurante pijo en un espacio dominado por arte sublime.* (Jones, 2002)

Hoy, las nueve pinturas, parte sustancial de la serie que llegó a tener treinta piezas, suponen uno de los grandes atractivos de la colección permanente en la *Tate Modern*, lo cual permite a cualquier visitante la posibilidad de experimentar las sensaciones voluntad del artista, en una especie de cordón umbilical sensorial que le trasladara a la fuente primaria de su inspiración. Tal y como señala Jonathan Jones, Rothko reconocía la deuda que su obra tenía con los antecedentes romanos y renacentistas descubiertos en sus viajes por Italia:

Quería reabrir el caso, buscar las pruebas sobre la serie más importante de lienzos de Rothko, seguir las pistas desde Manhattan a Pompeya y Florencia – los lugares donde el propio Rothko decía que encontraba inspiraciones y analogías. Cuando encuentras el rastro, siguiendo las huellas rojo sangre de Rothko, lo que encuentras es una tragedia no del espíritu sino de poder. Se trata de un artista midiendo sus fuerzas contra las de una América en el zenit de la autoestima colectiva. Los murales del Seagram o Four Seasons, que están

1. Esperando a que Rothko terminara su encargo, el promotor alquiló a un coleccionista la obra *Blue Poles* para que ocupase el lugar destinado a los murales del ruso. *The walls are hung with a fortune in paintings and tapestries by such modern geniuses as Picasso, Joan Miró and Jackson Pollock* decía el New York times en Agosto del 1959. *There has never been a restaurant better keyed to the tempo of Manhattan*, recalaba el crítico incidiendo sobre la identificación entre la sofisticación del restaurante y la de la ciudad en ese momento. En www.fourseasonsrestaurant.com. Consulta 20 Enero 2016.

2. «Espero arruinar el apetito de cada hijo de puta que pueda comer en ese espacio», deseando que sus pinturas provocaran a esos cabrones «sentir que están atrapados en una habitación donde todas las puertas y ventanas están tapiadas». Jones, Jonathan. "Feeding fury". The Guardian [en línea]. Culture. Diciembre 2002 [citado 7 diciembre 2002]. Disponible en < <https://www.theguardian.com/culture/2002/dec/07/artsfeatures>>. Traducción del autor.



[3.059]

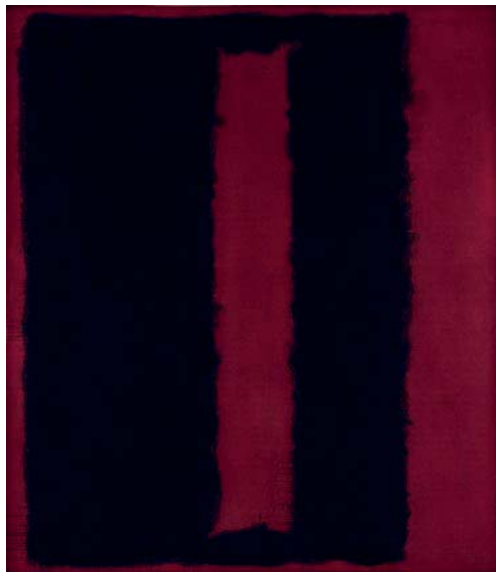


[3.060]

[3.059-3.060]: A mediados de los 60, Norman Reid, director de la Tate Gallery, contactó con Rothko para estudiar la posibilidad de ampliar la obra del artista recogida en la colección del museo. Rothko sugirió la posibilidad de exponer una parte de los murales que había hecho para el Seagram siempre que contaran con un espacio propio, de carácter introspectivo. En 1969, se le hizo llegar al artista una maqueta de cartón del espacio que se le había reservado, para que pudiera así realizar la selección en función de las posibilidades de colocación. De este ejercicio surge la decisión final del pintor de donar los nueve cuadros.

[3.061-1.064]: Algunos de los *Seagram murals* procedentes de la donación de Rothko a la Tate Gallery.

[3.065]: Mark Rothko: *Untitled*, 1958–9. Mientras trabajaba en los murales para el *Four Seasons*, Rothko realizó diversos estudios en los que exploraba el efecto en el espacio de la combinación de varios cuadros.



[3.061-3.064]



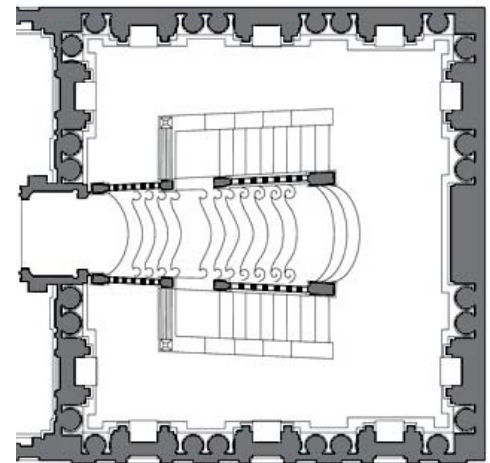
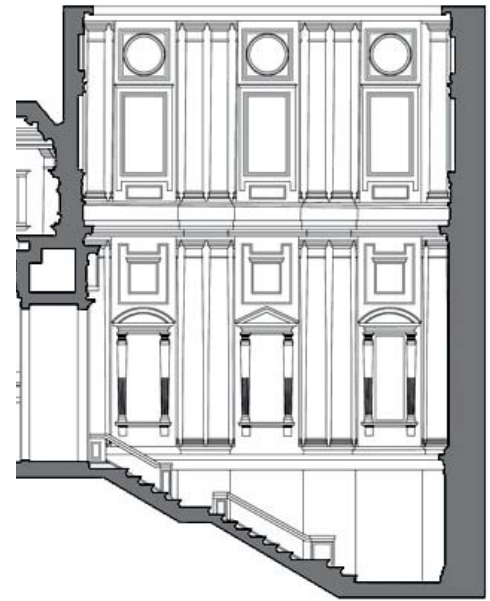
[3.065]

entre lo mejor del arte americano, no son pinturas religiosas. Son meditaciones furibundas sobre el impero Americano. (...) Rothko intentaba revivir la idea central del modernismo – que el arte puede destruir nuestros prejuicios. Los murales para el Seagram siguen siendo el arte más estimulante en la Tate Modern – porque demandan tu tiempo, tu emoción, pensamiento y compromiso, sólo para tirártelos a la cara, enfrentando la mente con una pared, una cámara terminal. (Jones, 2002)

En efecto, enfrentado con la serie de murales, el observador percibirá lo que aparenta ser una variación sobre el mismo tema: un marco o ventana contrastando sobre el fondo de una masa cromática difusa sobre la que parece flotar. Abertura que debería ser posible atravesar con la mirada y, sin embargo, esta no encuentra más que la barrera de una masa marrón infranqueable, en el mismo modo que bloquean la vista las ventanas ciegas que Miguel Ángel realizara en el vestíbulo de la Biblioteca Medicea Laurenciana, en Florencia. Rothko había descrito este espacio como una *cámara sombría*, un lugar incómodo para el visitante, provocador de sensaciones que se alineaban con su interés por la manipulación del espacio a través del arte:

Después de haber trabajado durante algún tiempo, me di cuenta de lo mucho que había estado influenciado por los muros de Michelangelo en la escalera de la Biblioteca Medicea en Florencia. Consiguió justo la clase de sensación que busco –hace que los visitantes sientan que están atrapados en una habitación donde todas las puertas y ventanas están tapiadas, de modo que todo lo que pueden hacer es golpear para siempre sus cabezas contra el muro. (Jones, 2002)

Mediante la idea de ausencia, de negación, la obra de Rothko vincula a través del tiempo dos obras de arquitectura que ejemplifican de modo patente sendas estrategias de manipulación del espacio como vacío tangible, que prima sobre el volumen. Por un lado el *ricetto laurenciano*, creado entre 1524 y 1526, donde Buonarrotti reescribe la transición exterior-interior desde el claustro a la biblioteca, mediante una “involución” espacial en la que la envolvente se conforma como una fachada que hubiera tornado haz por envés. El tapiado de las ventanas refuerza la presencia del paramento como objeto, provocando en el visitante la sensación de hallarse todavía fuera, como si de un patio se



[3.066]

[3.066]: Miguel Ángel. Sección y planta del vestíbulo de la Biblioteca Medicea Laurenciana. S.C.R.



[3.067]



[3.068]

[3.067]: Philip Johnson. Planta de distribución del restaurante Four Seasons, en el edificio Seagram. Selldorf Architects con la colaboración de Landmarks Preservation Commission of New York City.

[3.068]: Philip Johnson y otros. Interior de la sala principal del restaurante Four Seasons, en el edificio Seagram. En: *New York City's Guide* (1997) [en línea] Disponible en: <http://www.cityguidenyc.com/articleprint/four-seasons> [Consulta: 30 de septiembre de 2016]

tratara, acentuando la idea de vacío destinado a albergar y potenciar el gran artefacto escultórico que permite salvar el desnivel con la biblioteca. La manipulación espacial que Miguel Angel lleva a cabo es tanto funcional como retórica, una combinación que emparenta, de forma sutil pero directa, a esta pieza con la escalera de la Casa de Pilatos, que data de la misma época.

Cuatro siglos más tarde, Rothko encuentra en este espacio opresivo, intermedio, vinculado al movimiento más que a la estancia, la inspiración para realizar los murales del Four Seasons. Sin pretenderlo, conecta a través del tiempo dos creaciones arquitectónicas en las que se han utilizado estrategias claramente subversivas en relación a la manipulación lleno-vacío en arquitectura, aplicada a la transición entre exterior e interior. En el zénit de su carrera, Mies van der Rohe eleva a su máxima expresión, quizá en relación directa con la escala del edificio, una estrategia usada desde sus primeras obras domésticas, la conformación de la ausencia de materia como recurso formal en la construcción de la relación entre el edificio y su entorno. Como señala Josep Quetglas en *El horror cristalizado. Imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*, el arquitecto alemán, siguiendo este camino iniciado muchos años antes, una trayectoria apartada de la mayoría de sus colegas, invierte en el Seagram Building la relación entre materia y vacío que, siguiendo la lógica de la construcción en la columna, se habría producido en un rascacielos tradicional.

En una columna, la arquitectura aparece allí donde es necesario transformar en dintel o arco el sistema resistente que recibe los esfuerzos verticalmente, para trasladar cargas en otras direcciones. Donde se localiza tal tránsito, debe haber un puente que articule y trabe sintácticamente el conjunto, que lo organice. Ese es el papel del capitel y de la base. Siempre, ahí donde se pasa de un sistema de esfuerzos a otro, se dispone de una articulación. Y la consciencia o expresión de esa articulación es forma de la arquitectura. En Mies ocurre lo contrario, pero con el mismo resultado. Como propuesta asintáctica, como imagen de la discontinuidad y la desintegración, el lugar que debería ocupar el capitel o la base está, aquí, vacío. (Quetglas, 2001: 57)

Precisamente el restaurante Four Seasons se adosa al espacio vacante entre el plano base y la columna, el vacío marcado como ámbito



[3.069]



[3.070]

de sombra en los dibujos que hace Mies sobre el edificio Seagram. Interponiendo conceptualmente la ausencia entre el basamento masivo de piedra, y la torre de material más ligero, el arquitecto alemán consigue armar una novedosa estrategia de transición entre exterior e interior, con un resultado rotundo pero cargado a la vez de sutilezas.

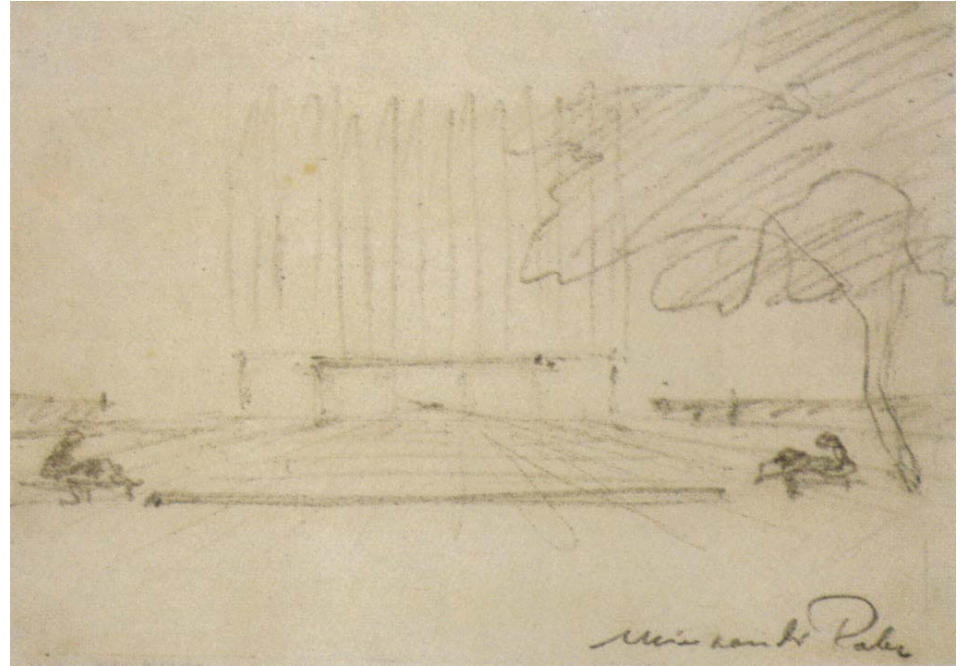
El retranqueo del volumen principal con respecto a la alineación de la calle, así como la interrupción volumétrica del prisma antes de llegar al basamento, consiguen generar un ámbito exterior propio, a medio camino entre la calle y el edificio, un espacio que pretende separarlo de la ciudad, pero a su vez, invita al paseante a desviar la mirada hacia el edificio, o sus pasos hacia el interior. Se trata en definitiva del montaje de una escenografía con fuertes tintes teatrales, como señala Quetglas:

Los dibujos de Mies que representan el Seagram olvidan la condición aparentemente más propia del edificio: Ser un rascacielos. Mies sólo dibuja la plaza con los primeros pisos al fondo, preocupándose por localizar la aparición de la arquitectura precisamente en esa hendidura, o muy oscura o muy iluminada, que separa suelo y edificio. A derecha e izquierda del dibujo, en primer plano, dos estatuas enmarcan

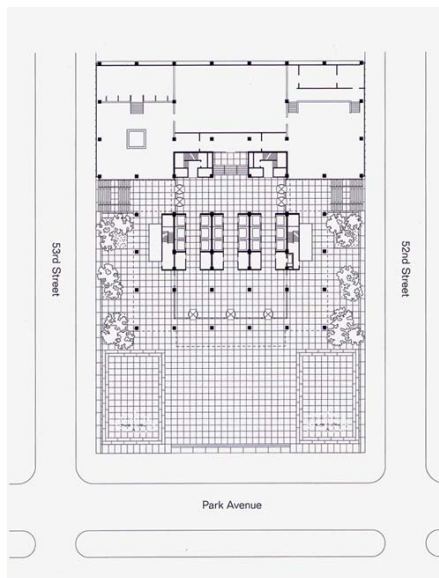
[3.069-3.070]: Mies van der Rohe. Edificio Seagram. En las imágenes puede observarse la separación del volumen principal con respecto al plano del suelo. De día, la sombra dibuja la discontinuidad, mientras que de noche es la luz artificial la que marca el ámbito de recepción, frente al vacío de la plaza. Fotografías: Ezra Stoller.



[3.071]



[3.072]



[3.073]

[3.071-3.072]: Mies van der Rohe. Bocetos del espacio de llegada previo al edificio Seagram. En: *MoMA: Ludwig van der Rohe*. (1997) [en línea] Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/748?locale=es>. [Consulta: 26 de mayo de 2015]

[3.073]: Dibujo de la planta baja del edificio Seagram. En: *MoMA: Ludwig van der Rohe*. (1997) [en línea] Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/101880?locale=es>. [Consulta: 26 de mayo de 2015]

el conjunto, con la inequívoca frontalidad de un escenario. Al fondo se descorre verticalmente un telón, insinuado por sus pliegues: es el muro cortina (otro término que ahora leemos en toda su polisemia), cuya altura se ha vuelto, indiferente. En el espacio que se abre, descubierto tras la neblina vaporosa de los surtidores de agua y de la pantalla de luces, se revela la presencia de un simple y exacto decorado teatral: las calles de una ciudad vacía y pura. (Quetglas, 2001: 57)

En realidad, la estrategia usada en 1959 por Mies para la conformación en el Seagram building del tránsito entre exterior e interior mediante la interposición de un ámbito vacío, es fruto de la evolución de su interés por esta cuestión, presente en proyectos llevados a cabo treinta años antes, en torno a 1930, como la casa Tugendhat o el Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona. En dichas obras, Mies ensaya sus ideas acerca de cómo conformar la frontera entre interior y exterior sin usar la materia, frente a la tradicional identificación histórica entre envolvente espacial y muro de fachada.

Mies van der Rohe: la ausencia protectora

Es cierto que la arquitectura depende de hechos, pero su verdadero campo de actividad se encuentra en el terreno de la trascendencia.

Espero que entiendan que la arquitectura no tiene nada que ver con la invención de formas.

No es un campo de juegos para niños, jóvenes o mayores.

La arquitectura es el verdadero campo de batalla del espíritu.

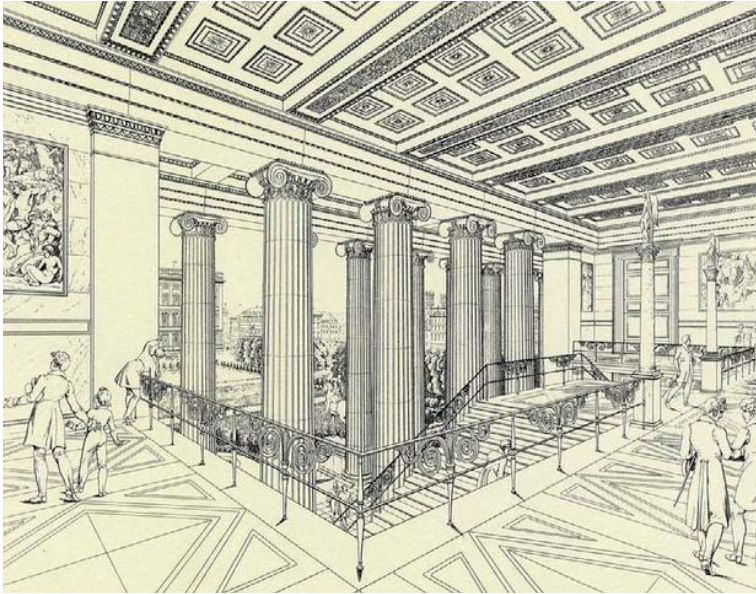
La arquitectura escribió la historia de las épocas y dio a éstas sus nombres.

La arquitectura depende de su tiempo. Es la cristalización de su estructura interna, el lento despliegue de su forma.

(Puente, 2007: 7)

La consideración del vacío como “materia” aprehensible y manipulable está presente en la obra de Mies desde el inicio de su carrera. Reconocida por él mismo (Puente, 2007: 29), la influencia que en su trabajo ejercería la obra romántica de Schinkel (Quetglas, 2001:51-56), le proporcionará el conocimiento de los recursos formales utilizados por la arquitectura clásica, muy presente en las tendencias vigentes en Alemania a lo largo del s. XIX. De la mano de Wickhoff y Riegl, pertenecientes a la generación de arquitectos alemanes del cambio de siglo, Mies también descubre el espacio tardorromano, anteriormente considerado como una adulteración de los ideales clásicos, y en ese momento admirado por su libertad en la manipulación de los códigos formales canónicos. Colaborador asimismo de Peter Behrens, cuyos registros formales se nutren de la reinterpretación del lenguaje clásico y la configuración del templo, Mies aprendió a conjugar con facilidad un lenguaje arquitectónico con el que se manejaría durante la primera etapa de su carrera. (Frampton, 1995: 161-163)

En este contexto, es posible atisbar en sus primeras obras la asimilación por parte de Mies del protagonismo que en la arquitectura clásica juega el vacío conformado en sus diversas variantes. Un elemento como el *patio*, un “negativo” que sin embargo es por antonomasia el rasgo identitario de la casa mediterránea, inicialmente fundamentado en unos principios ambientales reconvertidos en funcionales, y sobre todo, estructurantes, pero en cualquier caso ajenos tanto al entorno físico como a la cultura teutona, se incorpora desde sus inicios al



[3.074]

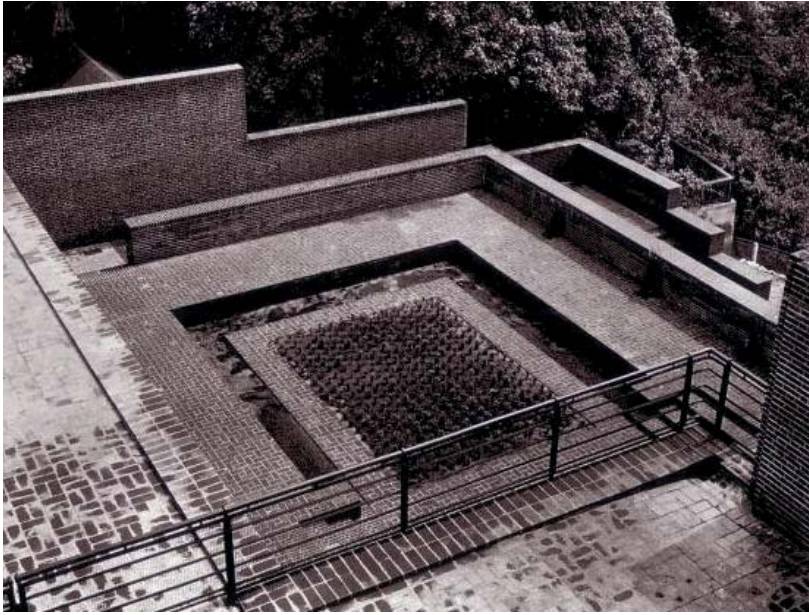
[3.074]: Karl Fririch Schinkel. Vestíbulo del Altes Museum. Litografía. En: Frampton, Kenneth: *Studies in Tectonic Culture*, 1995. p. 79.



[3.075]

[3.075]: Imagen del vestíbulo del Seagram Building, 1958. La influencia en cuestiones como el tratamiento de la transparencia o la escala tectónica en la obra de Schinkel se dejan sentir en los espacios miesianos. Fotografía: Ezra Stoller.

tablero de trabajo miesiano. El vacío aparece entonces como un elemento importante en la construcción del espacio doméstico, sin que ello signifique la asimilación “canónica” por parte del arquitecto alemán de los elementos asociados a ese concepto, sino como una reinterpretación personal. En palabras de Quetglas, *Mies recoge de Schinkel (...) el sistema asintáctico de composición, uniendo las partes por simple contacto elemental...* (Quetglas, 2001: 53) es decir, compone elementos de forma libre, en secuencias a veces atípicas, para conseguir un efecto buscado, de una forma análoga a los *collages* que tanto utilizará para la representación de sus proyectos. Sirva de ejemplo, para ilustrar esta cuestión, el hecho de que el patio nunca ocupará en la arquitectura doméstica de Mies una posición convencional, esto es, central, sino que siguiendo una estrategia centrífuga, estará siempre vinculado al perímetro del recinto edificado. Este rasgo acabará por generar en sus proyectos una estrategia de conexión con el entorno en la que el papel del vacío será clave. Ya sea como parte de una aproximación tectónica a dicha cuestión, o utilizando la sustracción de la masa en un abordaje estereotómico, la ausencia identificada mediante un vacío conformado estará presente siempre en la configuración miesiana de la transición entre exterior e interior. La materialidad será por tanto importante para apoyar esta estrategia, aunque su esencia se reconoce más en el vacío, para lo cual se basará en estrategias aprendidas de la observación de ejemplos de la tradición clásica. Las formas rotundas y texturadas mediante el uso del ladrillo

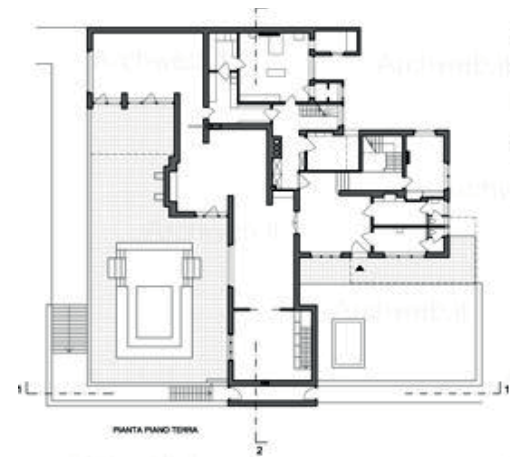


[3.076a]



[3.076b]

visto, que Mies utiliza en ejemplos domésticos como la *Casa Wolf* (1925-27), o las *casas Lange* y *Esters* (1927-1930), donde se hace ya patente el alejamiento de su lenguaje formal de la tradición vernácula y su adscripción a la modernidad, parecen evocar en cierto modo la potencia visual de la ruina romana desprovista de ornamento. Muestra de ello es, en la *Casa Wolf*, la plataforma que a modo de patio abierto sirve para articular a su alrededor los espacios vivideros principales de la vivienda. Su definición formal se lleva a cabo mediante el entallado del basamento de ladrillo que le sirve de soporte, de acuerdo a una geometría delimitadora en bandas concéntricas que se asemeja de forma considerable al *edificio con peschiera*, de la *Villa Adriana* en Tivoli. Como puede observarse en las imágenes, la disposición de una banda rehundida en torno al centro que ocupa un plano vegetal contenido por una franja de ladrillo de notable espesor, recuerda al deambulatorio en torno a la *vasca* del edificio romano. De esta forma, Mies otorga, a través del uso de este mecanismo formal, un carácter central al vacío exterior que, aunque en realidad ocupa un extremo de la edificación, adquiere así entidad propia y capacidad de articulación de los interiores a su alrededor, al modo mediterráneo. Mies utilizará la manipulación de la materia como herramienta de puesta en valor del vacío en muchos otros ejemplos, como en los basamentos pétreos del *Pabellón de Barcelona* y el *Seagram building*, o la horadación del volumen superior en la *Casa Tugendhat*.



[3.077]

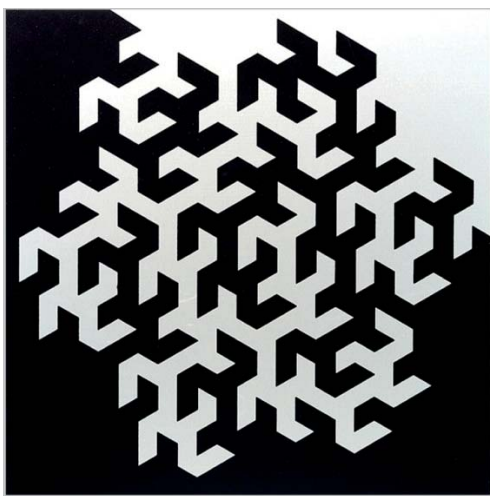
[3.076a]: Casa Wolf. Gubin (Polonia). Vista del patio exterior. Se trata de uno de los primeros ejemplos de manipulación estereotómica para la conformación del espacio exterior, ejercicio que Mies realizará de forma recurrente en sus proyectos sucesivos. En: *Villa Wolf Gubin Museum* (2010)

[3.076]: Villa Adriana en Tivoli. Edificio con peschiera. La definición del deambulatorio superior mediante el retalle del plano de la rasante permite la iluminación natural del criptopórtico subterráneo, para así poder utilizarlo aun con mal tiempo. (MacDonald; Pinto, 1995)

[3.077]: Casa Wolf. Plano de planta. *Villa Wolf Gubin Museum* (2010)



[3.078]



[3.079]

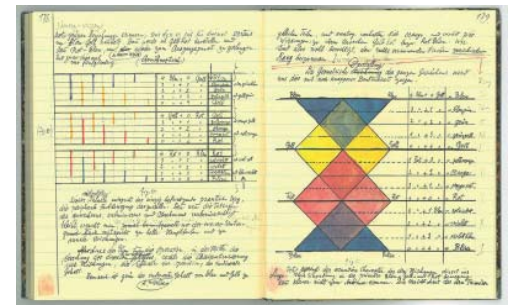
[3.078]: Casa Tugendhat. Brno (Chequia). Acceso principal, con el volumen horadado por el vacío para dar transparencia y posibilitar la vista a través. En: *Villa Tugendhat web* () [en línea] Disponible en: https://www.moma.org/collection/works/185363?high_contrast=true&locale=es. [Consulta: 20 de enero de 2014]

[3.079]: Diagrama gestáltico fondo - figura. Anna Campbell Bliss: *Extended vision*, 2001-03. *The mathematics building at the University of Utah*.

Desde sus primeros ejemplos al margen del lenguaje tradicional de la vivienda burguesa, la búsqueda esencialista de Mies van der Rohe, que acabaría resumida en el conocido lema *less is more*, encuentra en la manipulación de la ausencia uno de sus aspectos más relevantes para la construcción de un discurso propio a través del proyecto de arquitectura. La ausencia como elemento “manipulable” se convertirá en una constante en toda la arquitectura de Mies una vez superados los modelos clásicos de lenguaje, como parte de su determinación de hacer de su arquitectura un reflejo de la sociedad en la que se inserta, para lo que se apoyará en el avance de las nuevas tecnologías y métodos de operar. La fijación de Mies por el estudio del pensamiento contemporáneo en parcelas dispares como la sociología, ciencia o arte, se deja traslucir de sus propios testimonios y, como una de esas líneas de interés, aparecen los nuevos paradigmas espaciales manejados por los movimientos artísticos de vanguardia de principios del s. XX, como el Expresionismo, el Neoplasticismo o el Suprematismo. Estos movimientos incorporan a su discurso determinadas cuestiones hasta entonces inéditas, pero que a la luz de nuevos avances tanto científicos como filosóficos parecen ahora claves para el entendimiento de la realidad y su representación. Conceptos como el vacío o el equilibrio inestable irrumpen en el proceso de composición artística, constituyendo aspectos novedosos en relación a los criterios de

representación tradicionales en vigor hasta finales del s. XIX, y que se tornarán recurrentes en disciplinas como pintura o escultura. Las teorías sobre la percepción visual alumbradas por la *Gestalt*,³ nueva corriente surgida de la psicología moderna, ayudarán a reforzar los principios básicos de algunas de estas propuestas vanguardistas, que tienen en común una intención por incorporar a la composición la realidad física del espacio a través de la abstracción. Estos principios se ilustran con los conocidos diagramas de fondo-figura, en los que podemos intercambiar la percepción del positivo o el negativo, según el “filtro” que aplique nuestra mente. El enunciado de estas teorías abre para los artistas nuevos horizontes sobre la base de la consideración del vacío como un elemento primordial en la composición de la obra, como si de un acontecimiento real se tratase, capaz de sostener figuras geométricas que en él se disponen según distintas posibilidades. El vacío aparece así, por primera vez, como un lugar de encuentros que permitía una enorme libertad al artista para la ideación y la composición, ofreciendo al mismo tiempo al espectador la posibilidad de aunar ilusión espacial y realidad. Siguiendo las leyes gestálticas, el vacío en las composiciones abstractas de las primeras vanguardias artísticas se dota de cierta objetividad, y aunque el desarrollo de teoría y práctica sucedió de forma paralela, ciertos artistas como Paul Klee llegaron a enunciar principios propios comparables a los de la *Gestalt* (De Prada, 2009:70). Integrantes de los distintos movimientos artísticos, como el suprematista ruso Malevich, los expresionistas Kandinsky o Klee, o los iniciadores del cubismo Picasso y Braque, conformarán la punta de lanza del arte moderno, en el que de forma palpable la obra de Mies y otros arquitectos encuentra su reflejo. En este sentido, es de común aceptación la analogía entre la obra del artista neoplástico Piet

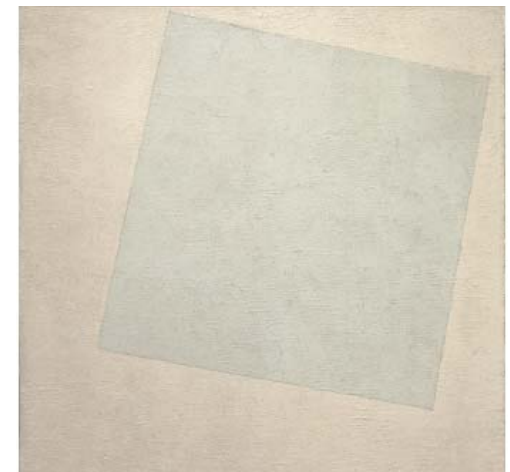
3. Esta corriente de la psicología moderna, surgida en Alemania paralelamente a los movimientos artísticos mencionados, defiende que, en la percepción humana, el todo es mayor que la suma de sus partes, en la medida en que la mente combina según ciertas leyes aquellos elementos que le llegan por los canales sensoriales con sus recursos de la memoria, para llegar al resultado final cognitivo. De esta forma, la organización de cuanto percibimos estaría en relación con una figura en la que nos concentramos, que a su vez es parte de un fondo más amplio, donde hay más formas. Este concepto será también la bases sobre la que se construye una parte importante del discurso de una de las figuras que mayor influencia ejercería sobre la obra de Mies van der Rohe: Romano Guardini (1885-1968). Este teólogo italiano formado en Alemania, articula entendimiento de la realidad en torno a la idea de la “forma” (*Gestalt*) y el contraste (*Gegensatz*): *Cada Gestalt es un conjunto de sentido que debe ser distinguido de otros pero no escindido, sino más bien ensamblado con ellos para formar nuevas Gestalten o realidades complejas dotadas de un sentido peculiar. (...) El fenómeno de la expresión es una de las características de la forma viviente de la persona y medio indispensable para conocer los seres dotados de intimidad. Al expresarnos, superamos los esquemas espaciales dentro-fuera, immanente-trascendente, que dejan de oponerse para contrastarse y potenciarse a la vez.* (López-Quintás, 1966: 25-37). Estos principios adelantan de algún modo la obra de Aldo van Eyck, analizada más adelante en esta investigación.



[3.080]



[3.081]

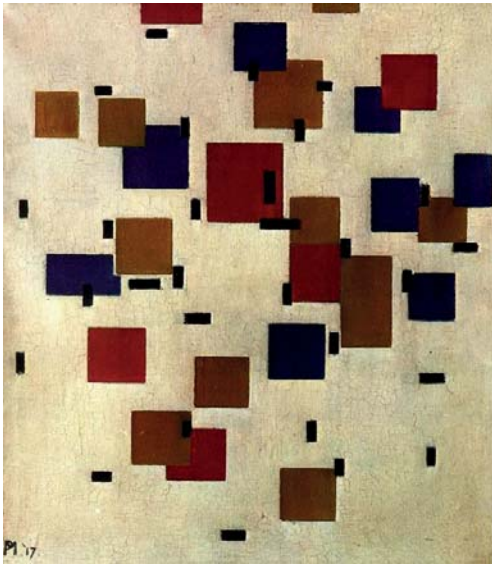


[3.082]

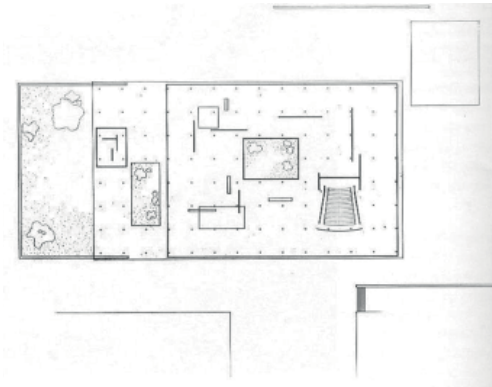
[3.080]: Paul Klee. Diagramas relativos al estudio de la percepción visual. En *The Thinking Eye. The Notebooks of Paul Klee. Volume 1*. San Francisco, Wittenborn Art Books. (CD Multimedia, 1 Agosto 2013)

[3.081]: La última exposición futurista de pintura 0,10, Petrogrado, invierno 1915-1916. Sala dedicada a Malevich. Archivos del Estado Ruso

[3.082]: Kasimir Malevich. *White on White*. 1918. Museum of Modern Art, New York.



[3.083]

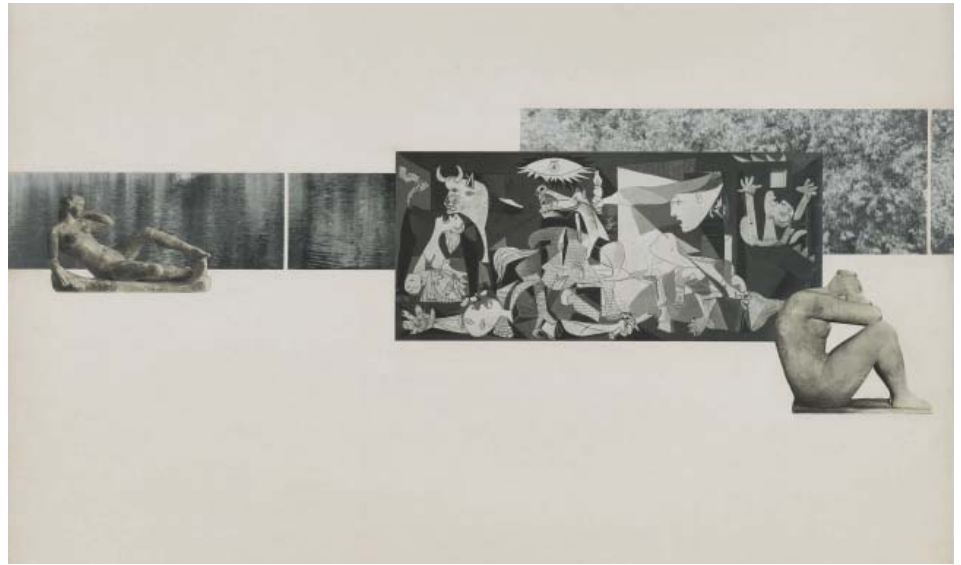


[3.084]

[3.083]: Piet Mondrian. *Composición en color A*. 1917. Museo Kroller Muller.

[3.084]: Mies van der Rohe. *Museo para una ciudad pequeña*. 1942. Plano de planta.

[3.085]: Mies van der Rohe. *Museo para una ciudad pequeña*. 1942. En: *MoMA: Ludwig van der Rohe*. (1997) [en línea] Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/101880?locale=es>. [Consulta: 26 de mayo de 2015]



[3.085]

Mondrian y la del arquitecto holandés Gerrit Rietveld, a su vez presente en las estrategias compositivas de Mies mediante el uso del encuentro entre planos abstractos como herramienta compositiva en su obra. Más allá de la mera apariencia, sería preciso incidir en la línea argumental trazada por Bruno Zevi, que apunta a la convergencia entre ciencia y arte como punto de partida para el desarrollo de estas corrientes: *Sin la convergencia declarada por los matemáticos modernos de las dos entidades espacio y tiempo, y sin la contribución de Einstein al concepto de simultaneidad, el cubismo, el neo-plasticismo, el constructivismo, el futurismo y sus derivados no habrían podido surgir.* (Zevi, 1981: 117)

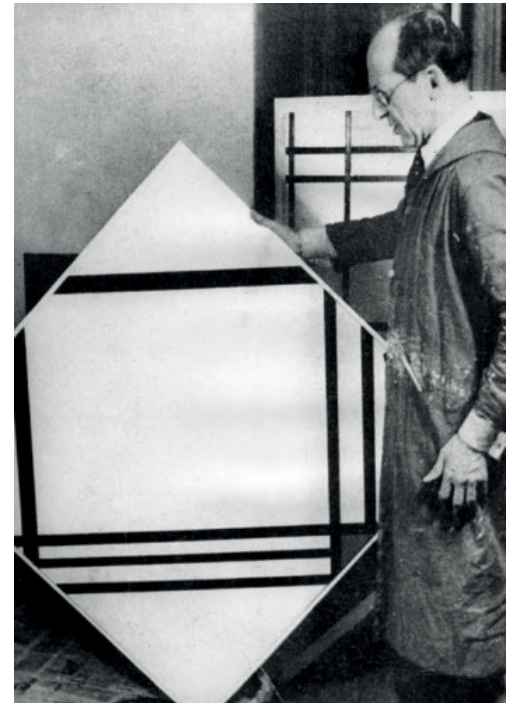
Este razonamiento vertebró la búsqueda de la esencia mediante el abandono de las apariencias simplemente bellas, sin contenido (De Prada, 2009:67), una posición vital que define la obra de Mies. Aunque él mismo insistiera en que *incluso era totalmente contrario a Malevich* (Puente, 2007: 43), lo cierto es que existe un paralelismo patente entre determinadas estrategias miesianas y el modo en que los suprematistas abordan cuestiones como la *desmaterialización*. Esto se manifiesta tanto en la ideación como en la representación del proyecto de Mies, habida cuenta de la relación formal existente entre las composiciones suprematistas y los collages usados para la representación tridimensional en los interiores miesianos o el deslizamiento relativo de los planos horizontales que definen el espacio (Frampton, 2005: 173). Asimismo es común la formulación de la equivalencia entre la

formalización en planta de ciertos proyectos de Mies con las obra de los neoplásticos (De Prada, 2009: 67-70).

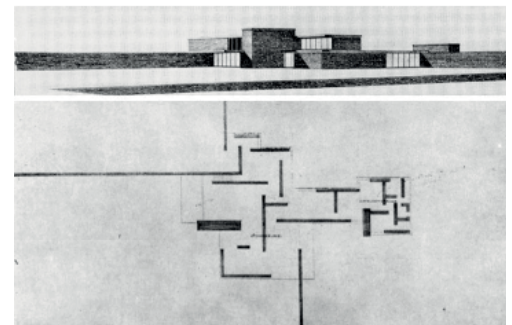
En efecto, las primeras obras neoplásticas de Mondrian se caracterizan por la desactivación formal del límite del cuadro, de modo que este es simplemente un episodio en un paisaje infinito de figuras geométricas, colores y vacío. La parte central del lienzo queda definida sin importar la posición relativa del borde, o su movimiento, de una forma similar a la estrategia utilizada por Mies en el proyecto de la Casa de campo de ladrillo, de 1924, coetánea a las obras neoplásticas. En ella, el centro se condensa, permanece inmutable mientras que los muros, siempre del mismo espesor, formalizan por un lado la *secuencia de efectos espaciales en lugar de una serie de espacios singulares* (Van der Rohe, 1997: 230) y dividen el espacio vacío disponible en el exterior en tres partes, de forma que podríamos acercarnos o alejarnos sin que cambiara la planta, casi como en un cuadro de Mondrian.

El cuadro puede agrandarse, desplazarse, incluso girar: nada altera la serenidad de las cumbres centrales. La idea que sostiene tal relación entre un centro denso, autónomo, esférico, y un borde ocasional era la misma idea de lo clásico, de la forma estable ante la corriente ocasional del tiempo, de la forma que ocurre en un estrato imperturbable, inmiscuible con las peripecias del mundo natural. (Quetglas, 2001: 48)

No obstante, resulta más interesante el trasvase a nivel conceptual que subyace más allá de la analogía superficial, meramente formal. En esto, las estrategias miesianas en torno a la materialidad en la manipulación del vacío juegan un papel importante, permitiendo a la obra de Mies alcanzar otros horizontes. Aunque en sus últimas obras Mondrian invierte su estrategia introduciendo las franjas de vacío como centro de su obra, haciéndolo protagonista del cuadro, el plano neoplástico es siempre una superficie marcadamente bidimensional, en la que no existe la sensación de profundidad. En este sentido entronca claramente con el *positivismo* de la modernidad, para la que todo ha de ser constatable, verificable por medios científicos. En cambio, Mies explota las posibilidades que le brindan los materiales utilizados en sus obras al objeto de provocar reflejos y profundidad en los planos dispuestos, ya sea en vertical (mármoles, vidrios reflectantes, estucos, ladrillos, maderas) o en la horizontalidad de sus láminas de agua. De



[3.086]



[3.087]

[3.086]: Piet Mondrian con uno de sus cuadros en los que la retícula aparece girada. En: Quetglas, Josep: *El horror cristalizado*, 2001. p. 146.

[3.087]: Mies van der Rohe. Casa de campo de ladrillo. 1924 Planta y perspectiva. En Kenneth, Frampton: *Studies in Tectonic Culture*, 1995. p. 162.



[3.088]

esta forma, los límites se diluyen para generar una experiencia en la que no sólo se estructura una secuencia espacial continua dentro de la casa, sino que interior y exterior se confunden, proyectándose uno en otro, a través del carácter vacío del espacio.



[3.089]

[3.088]: Mies van der Rohe. Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona, 1929. Imagen exterior. En: Quetglas, Josep: *El horror cristalizado*, 2001. p. 90.

[3.089]: Mies van der Rohe. Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona, 1929. interior visto desde el patio del estanque. En: *Fundación Mies Van der Rohe Barcelona* (2014) [en línea] Disponible en: <http://miesbcn.com/es/el-pabellon/imagenes/>. [Consulta: 18 de enero de 2014]

Para quien sube los escalones y mira al interior del Pabellón, al otro lado de la pared de cristal, la imagen no sosiega: dentro del pabellón está él mismo, pero colocado en un exterior. ¿Será que el Pabellón no tiene interior?, ¿será que el interior del pabellón es un exterior? ¿Será que el visitante se ve rechazado por el pabellón, y es rebotado al exterior cuando más cerca creía estar de la entrada? Las crónicas ingenuas de los visitantes conservan la perplejidad de los visitantes (sic) ante aquellos cristales, que nunca volveremos a ver. (...) Son cristales transparentes, ventanas que abren siempre hacia el exterior. (Quetglas, 2001: 64)

Siguiendo una tendencia que durará todo el siglo, Mies traslada al campo de lo doméstico toda su energía en la investigación de los nuevos principios que deben regir la arquitectura de la modernidad. El pabellón, sin un cometido funcional concreto, más allá de su carácter representativo, se materializa como una casa en la medida en que



[3.090]

permite retratar a la sociedad alemana a través de la conjunción entre trabajo y alma (Quetglas, 2001: 29). Es, por tanto, la imagen de la casa del alma alemana: la casa moderna.

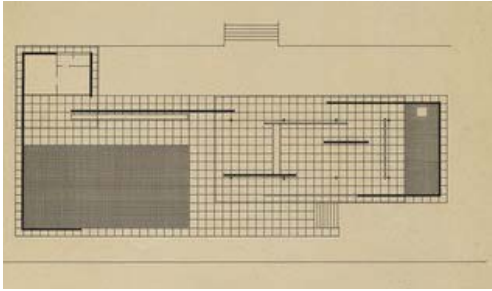
Con carácter general, la arquitectura doméstica, por sus menores dimensiones, cuenta para los arquitectos con un mayor atractivo para el experimento, puesto que supone un ámbito más controlado para la especulación. En el s. XX, la casa se convierte en el vehículo más importante para la investigación, desde su inicio, con las primeras vanguardias, hasta su final, son numerosos los ejemplos a través de los cuales sus autores elaboran sus ideas arquitectónicas más importantes. Esta característica lo diferencia significativamente del siglo anterior, en el que la arquitectura pública es la que absorbe la mayor parte de los esfuerzos de modernización. Las exposiciones sobre arquitectura doméstica a escala 1:1 se celebran en Europa con gran éxito, convirtiéndose en la avanzadilla de la modernidad, *con los arquitectos más radicales intercambiando propuestas y contrapropuestas en un debate continuo que discurrió durante todo el siglo* (Colomina, 2009: 7). Este tipo de exposiciones se convierte en el vehículo mediante el que transmitir las ideas a un público amplio, no solo profesional, y se vincula desde su raíz al auge de los medios de comunicación. Mies desarrolla una parte significativa de su obra en Alemania a través de este tipo de exposiciones, no sólo como participante sino como diseñador de los espacios, por lo que es absolutamente consciente no



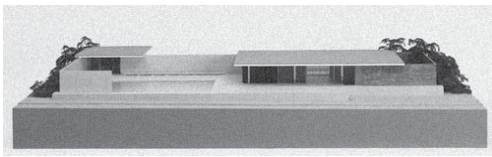
[3.091]

[3.090]: Mies van der Rohe, Lily Reich. *Glas Raum en Die Wohnung*, Stuttgart, 1928

[3.091]: Imágenes de las propuestas de Mies van der Rohe y Lily Reich para la exposición *The dwelling of our time* de 1931 en Berlín. En: MoMA: *Lilly Reich: Designer and Architect*, 1996. p.1



[3.092]



[3.093]

[3.092]: Mies van der Rohe. Pabellón de Alemania en la Exposición de Barcelona, 1929. Plano de planta. En: *MoMA: Ludwig van der Rohe*. (1997) [en línea] Disponible en: https://www.moma.org/collection/works/87530?high_contrast=true&locale=es. [Consulta: 26 de mayo de 2015]

[3.093]: Mies van der Rohe. Pabellón de Alemania en la Exposición de Barcelona, 1929. Maqueta. En: *MoMA: Ludwig van der Rohe*. (1997) [en línea] Disponible en: https://www.moma.org/collection/works/1011?high_contrast=true&locale=es. [Consulta: 26 de mayo de 2015]

[3.094]: Mies van der Rohe. Pabellón de Alemania en la Exposición de Barcelona, 1929. Vista desde el patio delde entrada con el estanque. Fotografía: Liao Yusheng, mayo 2012.



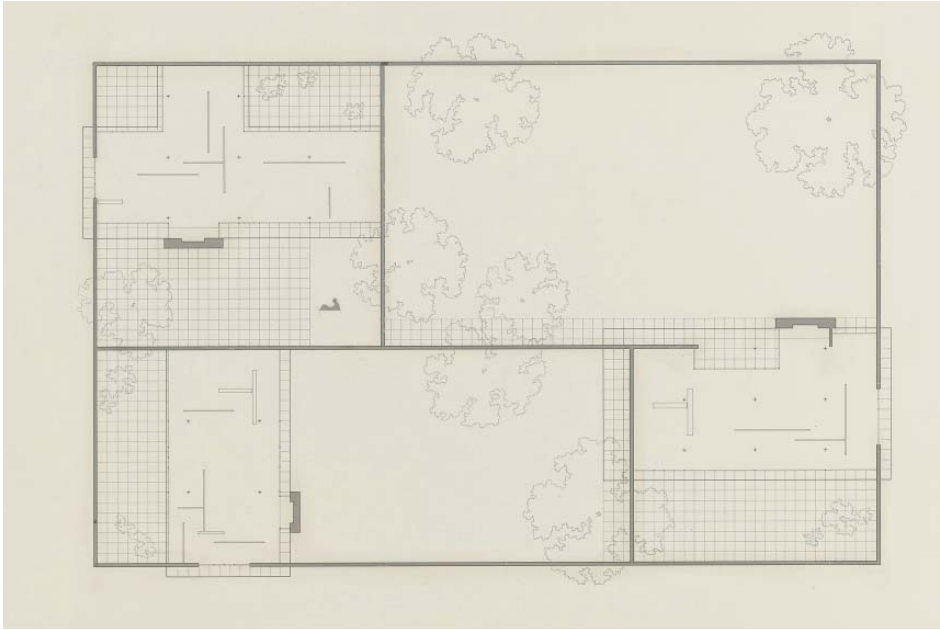
[3.094]

sólo del valor del producto sino, muy especialmente, de la proyección a través de los medios, a cuyo auge se vinculan las exposiciones desde sus inicios. En los ejemplos desarrollados al abrigo de estos eventos, como por ejemplo en la *Glas Raum* (Sala de Cristal) de la exposición *Die Wohnung* de Stuttgart, el ejercicio experimental de un nuevo espacio doméstico incluye siempre el tratamiento de la relación entre exterior e interior, en soluciones ensayadas que se decantarán con depurada solidez en el Pabellón de Barcelona.

En Mies encontraríamos siempre esa obsesiva voluntad de construir un espacio segregado y cerrado, definido sólo a partir de los planos horizontales, donde la línea vertical siempre va a quedar atrapada o disuelta entre el intersticio horizontal, donde las paredes no existen sino como bruma humeante. (...) Durante muchos años, los críticos de arquitectura han otorgado, nadie sabe muy bien por qué, que un espacio abierto, fluido en su desarrollo interior y derramado hacia su exterior, debe juzgarse como de mayor calidad que un espacio compartimentarlo, encajado.

Al pabellón de Barcelona le correspondía, puesto que era una obra de calidad, venir explicando como espacio abierto y fluido, máxime cuando tan manifiesta era la ausencia de clausuras entre exterior e interior. Es innecesaria la antología de citas.

El Pabellón de Barcelona es un espacio cerrado. (Quetglas, 2001: 71)



[3.095]

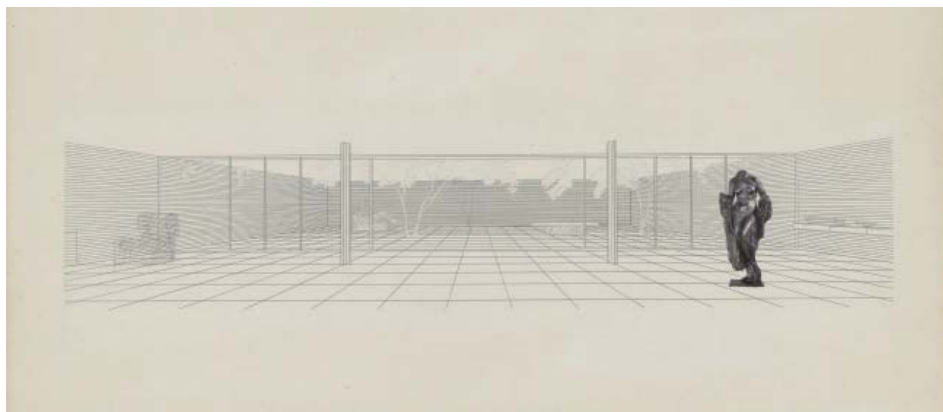
En efecto, el Pabellón de Barcelona es un espacio cerrado, aunque a primera vista no lo parezca, por la precisa conformación del vacío mediante el basamento y los distintos planos que sobre este se disponen. Realmente podría establecerse una analogía entre este espacio y los apeaderos o zaguanes de las casas tradicionales de Sevilla, estudiadas anteriormente, en la medida en que se comporta como una involución de la fachada que permite la proyección del espacio público en el interior de forma controlada. En estos espacios de transición, el individuo encuentra su razón de ser como habitante de la casa, el ámbito de su cotidianeidad, protegido del entorno, en una estrategia discordante con los dictados seguidos por una gran mayoría de arquitectos asociados a la modernidad. Frente a la búsqueda de una máquina de habitar universal que en definitiva menoscaba la individualidad de su ocupante, Mies prefiere ocupar una posición en cierto modo antagónica, o al menos, alejada de este positivismo que vertebra el movimiento moderno. Así, entre 1931 y 1938 Mies aborda voluntariamente, sin encargo que lo respalde, una investigación sobre la casa patio mediante una serie de proyectos sin una localización concreta y en los que, exceptuando algún intento inicial con casas adosadas, solo incluirá proyectos individuales que no conlleven su repetición estandarizada. En los escasos dibujos que incluyen más de una vivienda, puede comprobarse cómo las unidades que componen la agrupación son siempre distintas, buscando la individualidad de



[3.096]

[3.095]: Mies van der Rohe. Estudio de agrupación de casas patio. 1934-35. En: *MoMA: Ludwig van der Rohe*. (1997) [en línea] Disponible en: https://www.moma.org/collection/works/767?high_contrast=true&locale=es. [Consulta: 26 de mayo de 2015]

[3.096]: Mies van der Rohe. Bocetos de interiores en casas-patio. En: *MoMA: Ludwig van der Rohe*. (1997) [en línea] Disponible en: https://www.moma.org/collection/works/716?high_contrast=true&locale=es Y https://www.moma.org/collection/works/87658?high_contrast=true&locale=es. [Consulta: 26 de mayo de 2015]



[3.097]

cada una, mediante cambios en la disposición o el tamaño. Con esto, Mies está persiguiendo la individualización del sistema, operando *con pocas variables ligadas entre sí para obtener resultados completos y diversos, tanto constructivos como espaciales o estructurales* (Abalos, 2005: 22). Estableciendo el procedimiento, el arquitecto consigue la variedad por la combinación de los elementos, en una estrategia alejada del generalizado interés por la vivienda mínima para el obrero, incorporando tamaños de parcela y vivienda que las cualifican para un segmento acomodado de la población. Frente a otras investigaciones simultáneas sobre las casas patio que llevan a cabo colegas como Hugo Häring, Hannes Meyer o Ludwig Hilberseimer, cuyo objetivo es la optimización de tipos estandarizables de viviendas destinadas a familias obreras, Mies opta por la negación del tipo y su adscripción a la afirmación del individuo, al que entiende que debe proteger en su relación en su relación con el entorno, ya sea este urbano o natural. Consigue así alejarse del positivismo que determina toda la producción arquitectónica de la modernidad (en el que no hay apenas lugar para la contemplación introspectiva del individuo), en un movimiento que deriva de su vinculación con la obra de ciertas figuras claves del pensamiento de su época. Entre estas, ocupan un lugar primordial el filósofo Friedrich Nietzsche, *el gran pensador antipositivista*, y el teólogo católico Romano Guardini, defensor del hombre (*“concreto-viviente”*) como sujeto de relación en la que encuentra la conciencia de sí mismo, y opuesto, por tanto al universalismo (Abalos, 2005: 22-23).

[3.097: Mies van der Rohe. Estudio de casa-patio. Vista interior. 1933. En: *MoMA: Ludwig van der Rohe*. (1997) [en línea] Disponible en: https://www.moma.org/collection/works/653?high_contrast=true&locale=es. [Consulta: 26 de mayo de 2015]

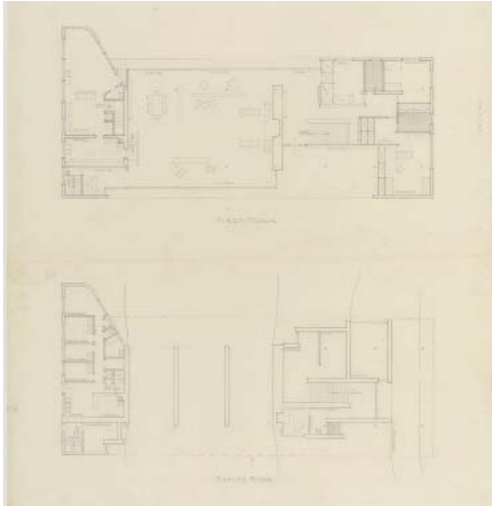
Suponemos posibilidades al estar juntos y a la intimidad en lo cotidiano de la vida, tal como es ahora. Creo que nos daremos cuenta que, incluso la técnica, la economía y la política, necesitan silencio y fervor para resolver sus tareas. El individuo

que está en el mundo necesita del arte de ponerse en su propio sitio y en el de otro, situado a mayor profundidad que él para, desde allí, aprehender este mundo. (Guardini, "Cartas del lado de Como (1927)", 1957: 110)

La decantación del estudio llevado a cabo por Mies acerca de diversas muestras de pensamiento sociológico, como la producida por Guardini, le permite construir la identidad del habitante de sus espacios domésticos. Esto ocurre así ya en su actividad investigadora previa al periodo americano, definiendo las relaciones que dichos espacios permiten establecer entre el habitante y el resto del mundo. En el capítulo "La casa de Zaratustra" de su libro *La buena vida*, Iñaki Ábalos apunta a la figura del superhombre nietzscheano, como representación del hombre moderno y urbano que habitaría estos espacios. En este sentido, las estrategias de conformación del vacío en la transición con el espacio público deriva de la necesidad de ese habitante (con el que el propio Mies se identifica) por desarrollar su "yo" con plena independencia, afirmando su individualidad, protegido de la insostenible visibilidad que la moral calvinista imponía a sus compañeros, y su arquitectura positivista. (Ábalos, 2005:22).

Un sujeto como el que posiblemente imagina Mies necesita una condición inicial de aislamiento, una autoconstrucción al margen de los demás; debe ser capaz de apropiarse del mundo, de mantener unas relaciones yo-mundo basadas en una nueva lucidez, instintiva y expansiva, ligada a una concepción revolucionaria del tiempo, a un presente continuo de deslumbrante intensidad. (Ábalos, 2005: 25)

Esta es la otra cuestión sobre la que Mies apoya la ideación de su arquitectura. El tiempo rememorativo y circular que invita al disfrute, a la contemplación. La proyección del interior de la casa a través del cerramiento transparente precisa de un espacio de control que lo aisle del entorno urbano. Los vacíos definidos por los muros en las casas patio, o la casa de campo de ladrillo, permiten al habitante el desarrollo libre de su vida, *al margen de la moral o la tradición, al margen de la vigilancia social o política*. En definitiva, Mies parece traducir al lenguaje arquitectónico las ideas que Nietzsche recoge en su libro *La Gaya Ciencia*, proponiendo el lugar donde el habitante construye su vida como una obra de arte, *tomando como base la pura afirmación de su yo*.



[3.098]



[3.099]



[3.100]

[3.098]: Mies van der Rohe. Casa Resor. Jackson Hole, (Wyoming ,EEUU). 1937-38. Plantas. En: *MoMA: Ludwig van der Rohe*. (1997) [en línea] Disponible en: https://www.moma.org/collection/works/87448?high_contrast=true&locale=es. [Consulta: 26 de mayo de 2015]

[3.099]: Mies van der Rohe. Casa Resor. Fotomontaje con vista hacia el exterior. En: *MoMA: Ludwig van der Rohe*. (1997) [en línea] Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/748?locale=es>. [Consulta: 26 de mayo de 2015]

[3.100]: Mies van der Rohe. Casa Farnsworth. Plano (Illinois, EEUU). 1951. Vista desde el exterior, con el ámbito de recepción y estancia exterior en primer plano. Fotografía: Víctor Grigas, febrero 2012.

Llegará un día -muy pronto quizás- en el que se reconozca lo que les falta a nuestras grandes ciudades: lugares silenciosos, vastos y espaciosos, para la meditación; lugares con largas galerías acristaladas para los días de lluvia y de sol, a los cuales no llegue el ruido de los coches ni el pregón de los mercaderes,(...). Queremos traducirnos a nosotros mismos en piedras y en plantas, queremos pasearnos por nosotros mismos cuando circulemos por esas galerías y esos jardines. (Nietzsche, 2001: 107)

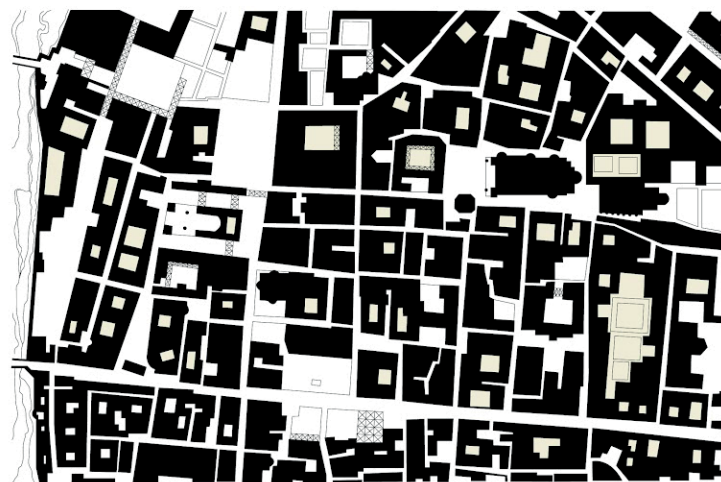
Incluso en los ejemplos de las casas americanas, cuando es la naturaleza abrumadora la que construye el entorno, el vacío como ámbito de protección aparece vinculado a la secuencia de la llegada de la casa. Desde la *casa Resor*, donde, aún sin insertarse directamente en el recorrido de entrada, la terraza se relaciona directamente con el ámbito de la escalera, o la casa Farnsworth, a la que se dota de una plataforma elevada anexa para disfrutar del entorno sobre un ámbito definido y preciso, en el que el habitante reafirma su posición en una identificación con el tiempo circular a través de la contemplación del ciclo natural. Frente al positivismo simplista la sutileza miesiana dibuja nuevos horizontes que de algún modo pasaron desapercibidos a lo largo de la historia reciente, más preocupados por la forma que por el fondo.

La democratización doméstica en la expansión suburbana. *The Case Study House programme.*

(...) Ahora bien, en cuanto a la relevancia de las preguntas que suscitan, es mejor examinarlas dirigiendo una vez más la atención al típico formato de la ciudad tradicional que, en todos los aspectos, es hasta tal punto lo inverso de la ciudad moderna, que casi podrían presentarse como la lectura alternativa de algún diagrama Gestalt que ilustrase las fluctuaciones del fenómeno figura-fondo. Así, una es casi blanca y la otra casi negra; una es una acumulación de sólidos en un vacío en su mayor parte sin manipular, la otra es una acumulación de vacíos en un sólido mayormente sin manipular, y en ambos casos el fondo fundamental promueve una categoría enteramente diferente de figura: en un caso objeto, y en el otro espacio. (Koetter; Rowe, 1981: 64)

Los cambios de paradigma social surgidos en torno a las dos grandes guerras mundiales, así como las transformaciones económicas derivadas de las mismas, condicionarán por completo la configuración de la nueva ciudad occidental, que a la sazón también se proyectaría en los nuevos tejidos urbanos de otras zonas del mundo. La cita de Rowe y Koeter incluida en *Ciudad Collage* (Koetter; Rowe, 1981) dibuja un retrato fidedigno de la fluctuación experimentada en el modelo de tejido urbano a raíz de la propagación de los principios del Movimiento Moderno durante el periodo de entreguerras, como reacción al tipo tradicional de ciudad al que intentaba superar y sustituir. De forma análoga, es preciso que esta investigación, como reflejo de los intereses e inquietudes del arquitecto profesional, incorpore todos los registros relativos al vacío como herramienta del proyecto. Si el inicio del capítulo se dedicaba al entendimiento del vacío en la ciudad histórica, conformado como entalladura sobre un fondo construido continuo, ahora es necesario abordar el entendimiento de una estrategia formal antagónica en el que el edificio es la figura reconocible sobre el plano vacío.

Esta posición se reviste del positivismo característico de las vanguardias en su búsqueda del modelo universal aplicable a cualquier lugar, teniendo como únicos condicionantes aquellos rasgos específicos de cada emplazamiento que fueran cuantificables y racionalmente justificables.



[3.101]



[3.102]

[3.101]: Plano comparativo de planta de la propuesta de Le Corbusier para Saint-Dié, y planta de la ciudad de Parma. En: Rowe, Collin; Koetter, Fred: *Collage city*, 1979 .p.62-63

[3.102]: Extracto de la revista *Ladies' home journal*, donde se publicita la casa en Prairie Town de Frank Lloyd Wright. En: LHJ (1901). *A home in a Prairie Town*, *Ladies' home journal*, n° 216, pp. 38

Las cuestiones relativas a la consideración del carácter individual del sujeto son obviadas en aras de encontrar la validez incontestable de los nuevos modelos de habitar la ciudad experimentados. Esta circunstancia es notablemente distinta en América, principalmente en Estados Unidos, donde el papel del individuo ha sido fundamental en el arduo proceso de ocupación y colonización de tan vasto territorio, y por tanto la vinculación con el modelo tradicional de ciudad compacta no está tan presente como en Europa. Sirva como ejemplo ilustrativo de esta consideración el artículo que Frank Lloyd Wright publicó en el *Ladies' Home Journal* en febrero de 1901, donde incluye el diseño de una de sus *casas de la pradera*. Los mecanismos espaciales manejados por el arquitecto inciden especialmente en la preservación de la privacidad del habitante, lo cual no es considerado como un fin en sí mismo, sino que del texto es posible deducir una relación entre el énfasis sobre la privacidad con otras consideraciones más cercanas a la política: "América... tiene un seguro de vida en la individualidad, -el máximo desarrollo posible de lo individual compatible con un todo armonioso... Ello significa vidas que se viven con mayor independencia y aislamiento". (Lloyd-Wright, 1901: 38)

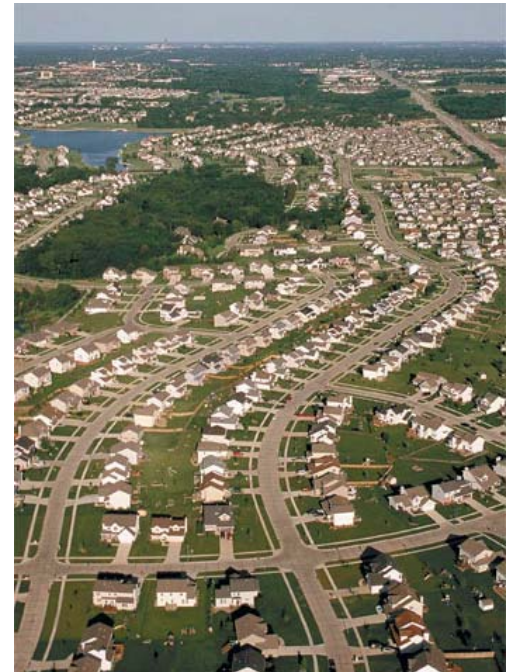
La influencia de Wright es patente en los principios que informaron la trayectoria profesional de Mies van der Rohe, principalmente en lo relativo al entendimiento de la fluidez en sus espacios domésticos y la fusión entre ámbitos diferenciados. No obstante, y como ya se ha señalado en el caso de Mies, ambos arquitectos se movieron

alejados del positivismo que caracterizaba al Movimiento Moderno en su intento por sistematizar la experiencia arquitectónica al completo, persiguiendo mediante sus obras la afirmación de la individualidad del sujeto frente a la sociedad y el entorno. El periodo de enorme pujanza económica experimentado por los Estados Unidos a continuación de la II Guerra Mundial, acompañada por la instalación del más alto nivel de autoestima en la conciencia colectiva americana, no hará sino generalizar esta circunstancia:

(...) el espacio es, en cierto modo, más sublime que la materia (...), en tanto que la afirmación de la materia es inevitablemente grosera, la afirmación de un continuum espacial no puede sino facilitar las demandas de libertad, naturaleza y espíritu. Y entonces ponderemos la que llegó a ser amplia tendencia al culto espacial cotejándola con otro supuesto también prevaleciente: el de que, si el espacio es sublime, el espacio naturalista ilimitado debe ser superior a cualquier espacio abstracto y estructurado. (Koetter; Rowe, 1981: 60)

La consolidación del modelo urbano descrito en la cita de Rowe será posible, en definitiva, por el nuevo cambio de paradigma social, consecuencia de las condiciones económicas de la América de postguerra, en el que se diluye la polarización de estratos y la clase media pasa a ocupar una posición predominante. Se produce así la cristalización de un modelo urbano que contribuiría de forma decisiva a la creación del estereotipo de vida “americano”, basado en las grandes extensiones suburbanas residenciales y el coche como protagonista inevitable. El llamado *urban sprawl* (cuya traducción literal es “expansión urbana”) se convertirá así en el decorado en el que mejor retratar la vida de la clase media americana, exportado durante la segunda mitad del siglo al resto del mundo a través de la producción cinematográfica hollywoodiense, con las consecuencias que ello tendrá no sólo en la propia sociedad americana sino en el resto del planeta.

Si el modelo urbano que se adopta mayoritariamente es el *urban sprawl*, en el campo de la arquitectura doméstica, el sustrato conformado por la obras previas de arquitectos como Wright o Mies, junto con las de otros, principalmente europeos, que se exiliaron en Estados Unidos entre ambas guerras¹, fructificará principalmente a la finalización de



[3.103]

[3.103]: Fotografía del desarrollo extensivo y homogéneo imperante en un barrio suburbano de Estados Unidos. En: *Department of environmental conservation of New York State* (1998) [en línea] Disponible en: <http://www.dec.ny.gov/lands/45970.html>. [Consulta: 23 de marzo de 2016].

1. Eero Saarinen, Richard Neutra y Rudolph Schindler llegaron en los años 20, mientras que el trío más



[3.104]

la misma, a principios de los años 50. En combinación con la nueva hornada de arquitectos nativos que se han formado en los preceptos de la modernidad, surge el llamado *Contemporary Style*, heredero de los principios del Movimiento Moderno, pero adaptado a los nuevos valores imperantes en la sociedad.

Aunque el estilo "Contemporáneo" era una continuación directa del Movimiento Moderno, estaba imbuida de un espíritu diferente. Los años de la guerra supusieron una ruptura decisiva. Después, los arquitectos y diseñadores "modernos" sentían menos amenazada su posición, la atmósfera en el mundo del diseño era menos estirada; y la arquitectura moderna estaba cada vez más aceptada e integrada en la sociedad. Una de las razones para que esto ocurriera era que el diseño de post-guerra estaba más centrado en la gente, y los arquitectos "contemporáneos" eran más generosos en sus evaluaciones de las más amplias necesidades del público. Reconocieron, por ejemplo, que tales necesidades se extendían más allá de la mera provisión de necesidades funcionales básicas, para así abarcar también otros requisitos igualmente importantes, pero menos justificables racionalmente, como el deseo de estimulación visual y el confort físico (...).

Aunque no menos rigurosos en sus planteamientos y no menos

[3.104]: Fotografía del desarrollo extensivo y homogéneo imperante en un barrio suburbano de Estados Unidos. Fotografía tomada cerca de Bonaire, en Houston County, en Noviembre de 2005. Fotografía: Mark Strozier.

famoso, procedente de la Bauhaus y formado por Walter Gropius, Marcel Breuer y Mies van der Rohe llegarían a América en la década de los 30.

determinados en su ambición que antes de la guerra, la mayoría de los arquitectos "contemporáneos" eran más democráticos en relación a la audiencia que pretendían captar, y más prácticos en los estándares a los que aspiraban por cuenta de sus clientes. Muchos pusieron un activo interés en la vivienda de bajo coste, por ejemplo, ya fuera por encargo de las autoridades locales, o en colaboración con promotores comerciales, y la profesión en conjunto buscó deliberadamente evitar ser percibida como elitista y exclusiva. (Jackson, 1994: 39-40)

La atmósfera descrita permite un significativo avance de los principios de la arquitectura moderna en el marco de la enorme expansión que experimenta la construcción doméstica a finales de los 40 y a lo largo de los 50. Aunque la mayoría de las viviendas pertenecientes a los inmensos desarrollos suburbanos construidos en esta época, como los Levittowns en New Jersey y Pennsylvania, siguieron los modelos tradicionales asimilables al *cottage* americanos, lo cierto es que el estilo internacional o contemporáneo fue ganando adeptos entre el gran público (Jackson, 1994: 45). Se trata además, como señala Sigfried Gideon, de un proceso de retroalimentación, según el cual la nueva arquitectura que sirve de escenario a la vida moderna ejerce su influencia sobre el entorno, generando una nueva atmósfera que fomenta a su vez un cambio en la actitud del individuo hacia la propia arquitectura, ayudándole a superar los habituales prejuicios. (Giedion, 1963: 829-830)

Particularmente interesante, y extremadamente útil en la consolidación de esta tendencia, resulta el programa puesto en marcha por John Entenza, a la postre editor y director de la revista *Arts and Architecture*, denominado *Case Study House programme*, desarrollado en el entorno de Los Angeles entre mediados de los 40 y mediados de los 60. Aunque inicialmente fue tildado de ejercicio de propaganda al servicio del negocio de la construcción, en realidad este proyecto, complejo y costoso, estaba movido por el deseo de su promotor de consolidar el progreso del lenguaje arquitectónico moderno conseguido a través de la revista (Jackson, 1994: 47). Concebidos originalmente como prototipos de vivienda de bajo coste enfocados a su multiplicación a través del uso de componentes producidos en serie, el retorno del pleno empleo y la prosperidad comercial de los 50 propiciarían un cambio en la trayectoria del programa para adaptarse a una sociedad



[3.105]



[3.106]

[3.105 - 3.106]: Imágenes del desarrollo suburbano de barrio de Levittown, a las afueras de Philadelphia, tomada en 1957 para la revista *LIFE magazine*. Fotografía: Margaret Bourke-White.

[3.106]: El supervisor de camiones Bernard Levey con su familia fotografiados delante de su nueva casa en Levittown, Philadelphia, año 1950. En: *Income inequality in America* (2015) [en línea] Disponible en: <http://edition.cnn.com/2015/03/01/opinion/sutter-basic-income/>. [Consulta: 20 de abril de 2016]



[3.108]

[3.107]: Imagen de la Casa Bailey, case study house n°21 diseñada por Pierre Koenig, tomada desde la parte delantera de la casa, junto al garaje. En: *Arts & Architecture* Febrero, 1959.

[3.108]: Portada de la revista *Arts & Architecture* de Julio de 1945. En: *Arts & Architecture* Julio, 1945.



[3.107]

más acomodada. Sin embargo, los primeros ejemplos del programa dan testimonio de un alto grado de experimentación alejada de un enfoque más comercial.

El interés de este programa reside en la adopción de nuevas estrategias espaciales que tienen en cuenta las condiciones de contorno, frente a la arquitectura de *revival*, el *cottage*, que como un objeto ajeno al entorno y las condiciones ambientales, se posa sobre el terreno sin establecer un diálogo espacial con el mismo. El camino recorrido previamente por Frank Lloyd Wright o Mies van der Rohe, destinado a un estrato social diferente, en el que la exclusividad es una necesidad, servirá de referencia para los arquitectos que formarán parte del *Case Study House programme*. El individuo que habita las casas de Mies se puede identificar ahora en un público más amplio, objetivo de estas nuevas casas, en el concepto del tiempo cíclico y la idea del disfrute, en el gusto por la contemplación de la naturaleza y la necesidad de protección frente al entorno. En estas circunstancias encuentran su acomodo los mecanismos de manipulación del vacío como elemento de protección manejados por Mies, especialmente en sus casas patio, destinados ahora a un público menos elitista que el habitante-superhombre miesiano. La preocupación por la relación del espacio

interior con el entorno "naturalista", el jardín antropizado, ocupará un lugar preponderante en las agendas de los arquitectos a los que se encargarán los prototipos *Case Study House*.

La nómina de arquitectos incluidos en el programa incluía nombres de reconocido prestigio como Richard Neutra o William Wurster, aunque la mayoría eran jóvenes y prácticamente desconocidos, entre los que cabe destacar a Charles Eames, Eero Saarinen, Craig Ellwood o Pierre Koenig. Anunciado en el número de Enero de 1945 de la revista *Arts and Architecture*, el programa pretendía en principio limitarse a ocho arquitectos que proyectaran sendos prototipos, bajo la premisa genérica de estar destinadas a un cliente "tipo", sujeta a las habituales restricciones de edificación, con un presupuesto fijo, capaz de duplicarse y, en ningún modo, entenderse como una "actuación" personal. Estaba prevista una duración aproximada de ocho meses, empezando con la publicación del primer prototipo en febrero de 1945, al que habrían de seguir los restantes en una periodicidad mensual. Cada publicación iría acompañada de la justificación de la solución adoptada por el arquitecto, así como la elección de materiales a usar en la construcción. Cada casa se abriría al público, completamente terminada y amueblada, por un periodo de entre seis y ocho semanas, para poder así evaluar el éxito del prototipo y decidir su posible multiplicación. En un momento donde las restricciones de fabricación y suministro para la construcción aún estaban vigentes, el programa pretendía ser una toma de posición tanto intelectual como comercial para la casa de la postguerra.

Finalmente, el programa constituyó un éxito y se extendió tanto en el número de prototipos realizados, que llegó a los 28, como en el tiempo, ya que los últimos proyectos datan de mediados de los 60. Aunque las intenciones iniciales de llevar la prefabricación y la multiplicación hasta sus últimas consecuencias nunca llegarían a materializarse, es un hecho contrastado que este programa de algún modo definió por sí mismo el concepto de arquitectura "contemporánea" americana:

Las casas del *Case Study (programme)* fueron un espejo idealizado de un tiempo en el que un pragmatismo emergente eclipsaba el idealismo rooseveltiano. Concebidas como de bajo coste, el precio de las casas se disparó con la subida de la inflación. Se usaron por lo general elementos estandarizados,



[3.109]

[3.109]: Imagen nocturna de la *Casa Stahl*, *case study house* n°22, diseñada por Pierre Koenig, sobre la trama urbana iluminada de Los Angeles. 1960. Fotografía: Julius Shulman. J. Paul Getty Trust

a menudo de forma imaginativa, pero no sirvieron para bajar el presupuesto; sin embargo hubo un esfuerzo por llegar a lo prototípico, aunque sólo fuera en el diseño de planta o en los detalles... El servicio que prestaron estas casas fue más allá de cualquier experimentación encarnada en cualquiera de las primeras ocho. Fue más bien un servicio a la época y al lugar. (McCoy; Smith (ed), 1999: 125)

Su evidente atractivo formal hizo que algunas de estas casas sirvieran como escenario para el rodaje de películas, anuncios o campañas publicitarias, lo cual sólo acentuó el carácter de icono de la América moderna, exportada así al resto del mundo como un objeto de consumo. En el medio plazo, la identificación de estos ejemplos con los conceptos de libertad, fluidez espacial y relación con el entorno, así como con el mismo estilo de vida y nivel de desarrollo del país, haría que el modelo fuera considerado un objeto de deseo por muchos de los arquitectos en ejercicio en la época, a lo largo y ancho del mundo occidentalizado. En España, el desarrollismo de los años 60 vendría a generar una atmósfera de bienestar que, salvando las distancias, podría ser equiparable al ambiente de la América de los 50. Fruto de este ambiente, y de la mano de una nueva generación de arquitectos, el lenguaje formal de las Case Study Houses tuvo su proyección en la producción edificatoria doméstica nacional.

La manipulación de la ausencia se convierte en uno de los rasgos definitorios del modelo, ya que como herramienta de articulación de la relación entre el interior de la casa y el exterior, constituye uno de los máximos atractivos de este espacio doméstico. En los distintos ejemplos desarrollados por el programa es posible detectar un variado repertorio en la formalización de la transición entre el espacio público y el privado, por un lado, con el coche como elemento coprotagonista, y con la naturaleza "antropizada" por otro. El hecho de contar con unas parcelas de cierto tamaño, sin problemas de espacio, debido al bajo precio que el suelo tiene en el suburbio americano, permitirá que el registro de estos recursos formales en la transición público-privada sea muy amplio. A continuación se incluye el análisis gráfico realizado en algunos de los prototipos del programa que más interés albergan en lo tocante a esta cuestión, para poder así comprobar el grado de desarrollo que las estrategias de manipulación y conformación del vacío llegan a alcanzar en estos ejemplos.

CASE STUDY HOUSE #01

J.R. Davidson.
Publicación Feb. 1948 (v02)
Toluca Lake Avenue_ North Hollywood

Se trata de la versión evolucionada de la primera casa de la serie, inicialmente publicada en el número de febrero de 1945. Es de sumo interés la manipulación del vacío en el frente de fachada, marcando el espacio de recepción mediante una pérgola bajo la que se integran el patio de servicio, la entrada principal y un pasaje que comunica el exterior con la zona de comedor. Este corredor sirve asimismo para separar la zona principal de la vivienda de los usos de garaje e invitados, protegiendo así la privacidad de la misma. El volumen principal se horada así para generar un efecto de transparencia interesante.

[3.109]: Imagen de la fachada de la casa hacia la calle. Fotografía: Víctor Grigas, febrero 2012.

[3.110]: Diagramas de desarrollo conceptual de la casa. S.C.R.

[3.111]: Dibujo en perspectiva de la fachada de la casa hacia el jardín privado. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 65 nº 5, 1948. p. 26.

[3.112]: Planta de la casa, destacando los espacios intermedios existentes. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 65 nº 5, 1948. p. 27.

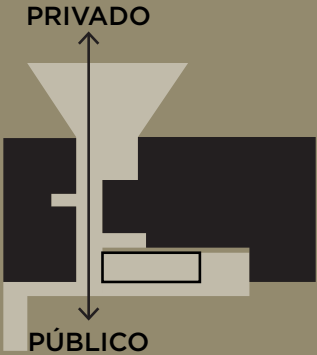




Identificación de los vacíos en el volumen construido

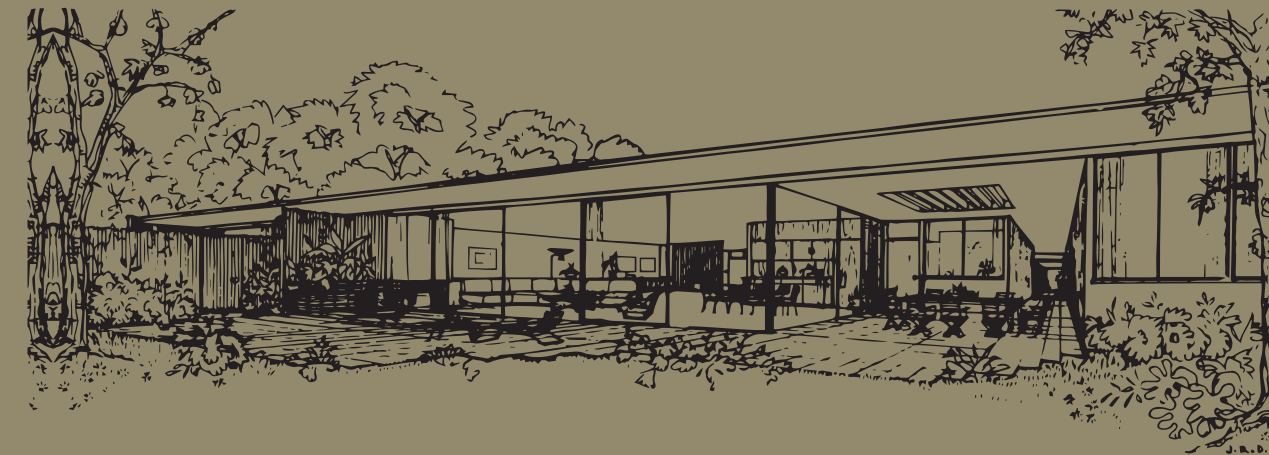


Disposición de volúmenes tras el vaciado

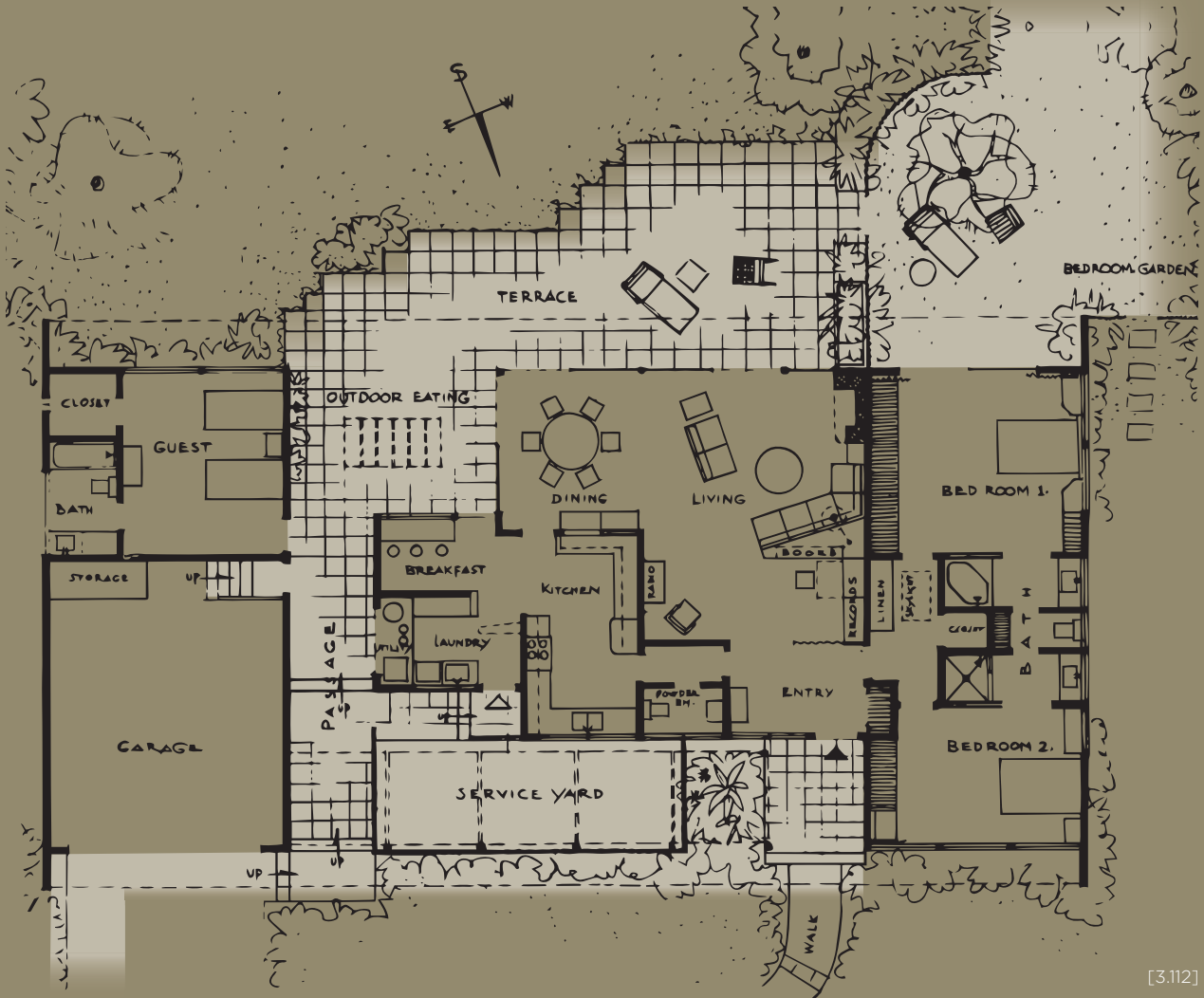


Espacio de transición interior-exterior y vertebrador de las relaciones espaciales en la casa

[3.110]



[3.111]

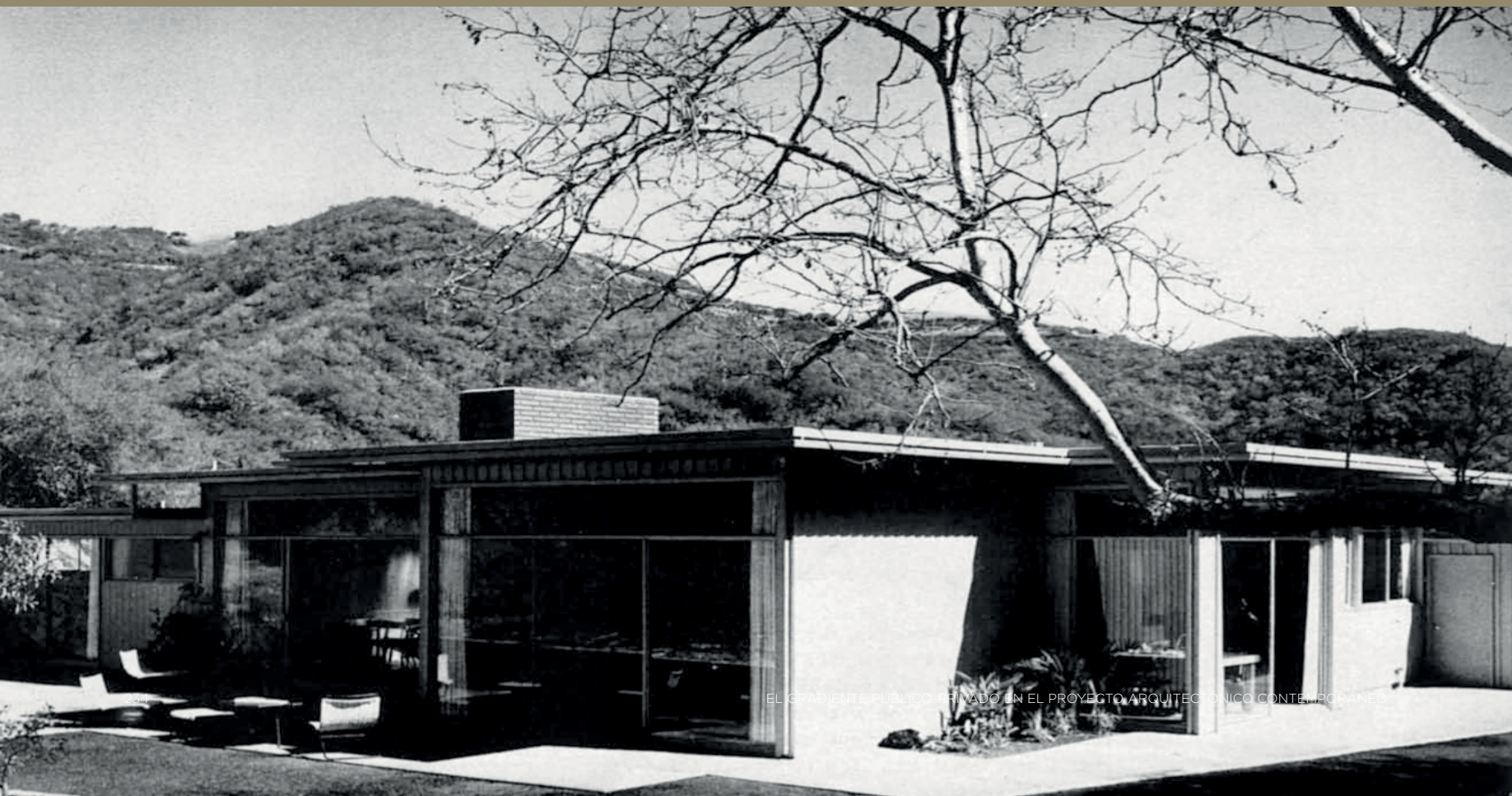


[3.112]

CASE STUDY HOUSE #03

W. Wurster & T. Bernardi
Publicación Mar. 1949
Chalon Road_ Los Ángeles [Demolida]

Esta casa, hoy demolida, encuentra su punto de mayor interés en la introducción de un espacio intermedio, a través del cual se produce la llegada a la casa, que tiene una clara vocación exterior, a tenor del tratamiento que tienen los distintos planos de su envolvente, así como el mobiliario. En definitiva, se trata de una especie de "patio domesticado", que sirve como articulador entre las zonas de día y de noche, así como entre el espacio exterior "público" y el jardín posterior, privado. Resulta interesante como ejercicio de manipulación de la desmaterialización, con un presupuesto limitado, logrando generar una matización espacial singular sin alardes.



EL GRADIENTE PÚBLICO-PRIVADO EN EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO CONTEMPORÁNEO



[3.113]



Identificación de los vacíos en el volumen construido



Privado

Público

← Dotted line →
Día Noche

Transición público - privado a través del vacío translucido central

[3.115]



[3.116]

[3.113]: Imagen del espacio permeable entre los dos volúmenes de estancias, a la izquierda usos públicos y a la derecha, habitaciones privadas. Fotografía: Julius Shulman.

[3.114]: Imagen de la fachada de la casa hacia el patio privado. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 66 n° 3, 1949. p. 34.

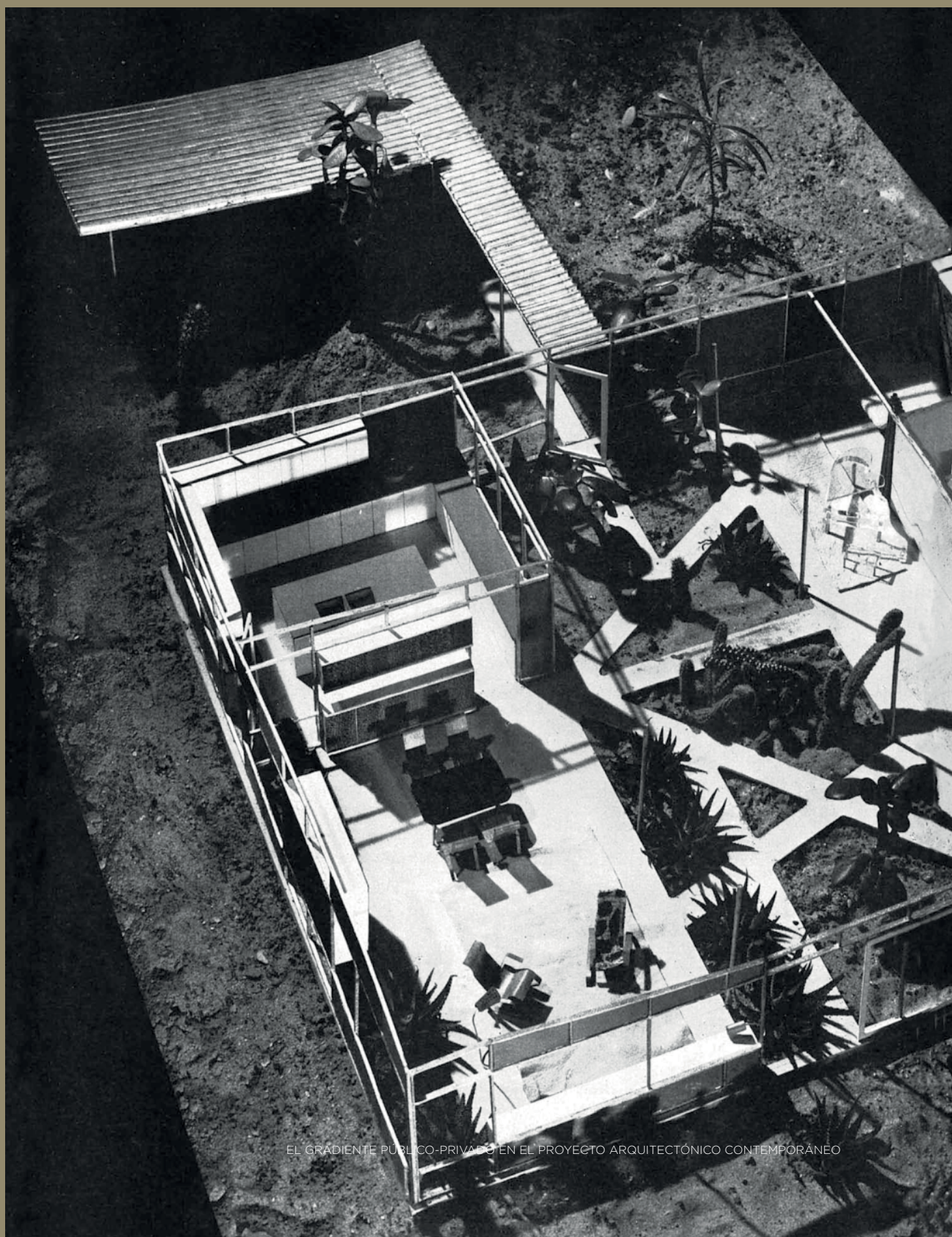
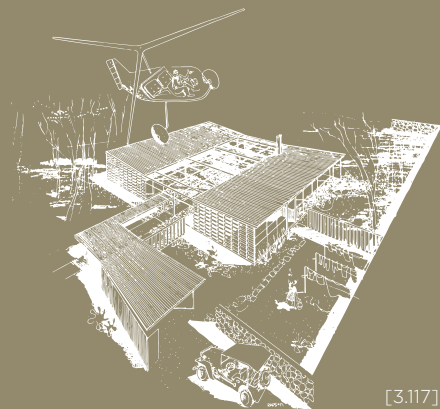
[3.115]: Diagramas de desarrollo conceptual de la casa. S.C.R.

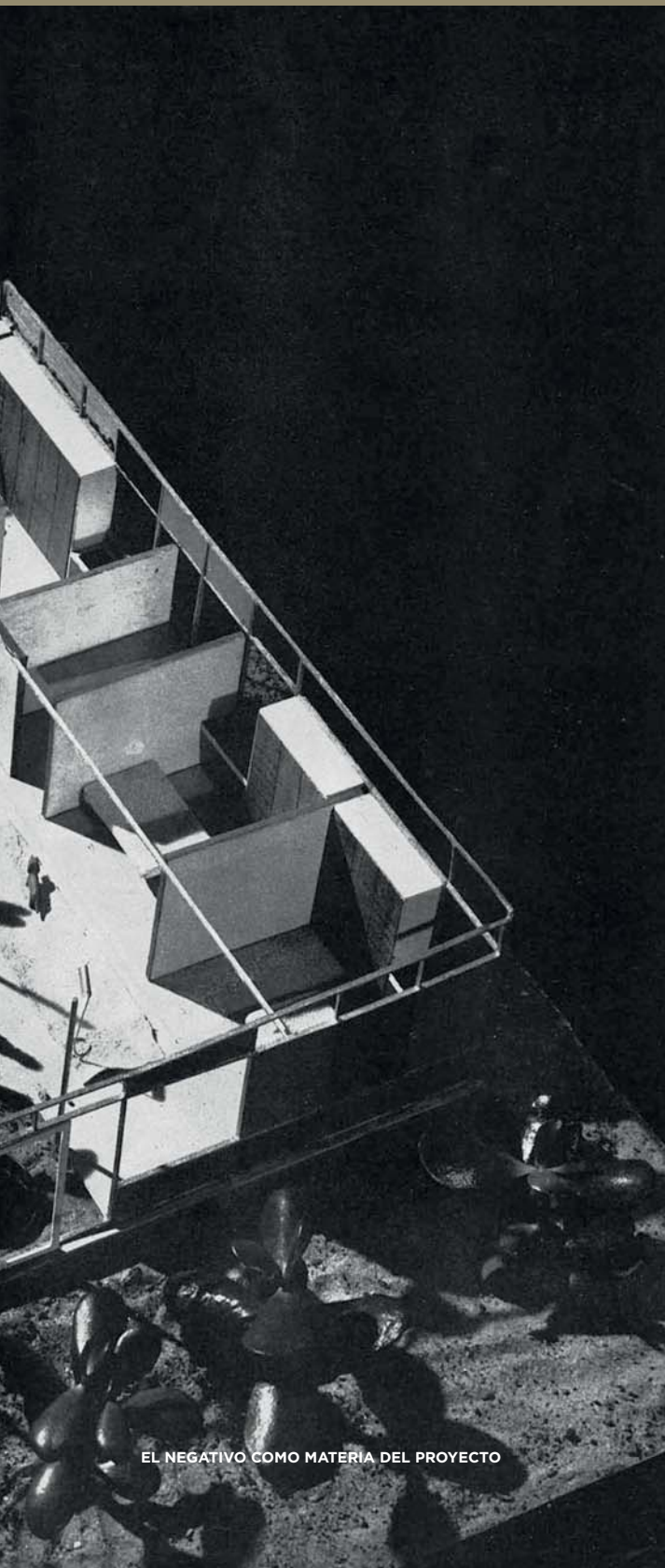
[3.116]: Planta de la casa, destacando los espacios intermedios existentes. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 66 n° 3, 1949. p. 34.

CASE STUDY HOUSE#04

Ralph Rapson
Publicación Sept. 1945
Museum of Contemporary Art L.A.

Prototipo no construido en su momento, aunque en 1989 se logró materializar como parte de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles. Se trata de una de las propuestas más radicales y más interesantes de todo el programa del Case Study House. Por la fecha de su publicación, parece ser la primera propuesta, además de la más arriesgada, que incluye un espacio con carácter exterior como articulador entre zonas de día y de noche de la vivienda, además de servir de introducción entre el exterior público y los interiores privados. El ajardinamiento acentúa el carácter de espacio colchón que garantiza de mejor modo la protección de la privacidad entre exterior e interior, y entre día y noche.





EL NEGATIVO COMO MATERIA DEL PROYECTO



[3.119]



[3.120]

El espacio espacio verde exterior se prolonga hacia el interior como vacío central para matizar la relación entre la zona de estar y la de dormitorios

[3.117]: Dibujo en perspectiva de la propuesta inserta en su parcela. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 62 n° 12, 1945. p. 28.

[3.118]: Maqueta de la vivienda. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 62 n° 12, 1945. p. 34-35.

[3.119]: Planta de la casa, destacando los espacios intermedios existentes. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 62 n° 12, 1945. p. 31.

[3.120]: Diagramas de desarrollo conceptual de la casa. S.C.R.

CASE STUDY HOUSE #05

Whitney R. Smith
Publicación Abril 1946
No construida

Llamada *Loggia House*, la singularidad de esta propuesta reside en la utilización del carácter masivo de los elementos estructurales de soporte, que albergan usos secundarios, para así dotar de mayor relevancia a los espacios principales. De esa manera, se dibuja una secuencia espacial que empieza con el ámbito de llegada, claramente definido mediante la disposición de los planos de pavimento y cubierta del garaje, así como de los muros de contención del terreno y los parterres. El lenguaje utilizado se apoya en una cierta rigidez geométrica, en una actuación extensiva que manipula una gran parte de la parcela, dejando poco margen para la topografía original de la parcela.

[3.121]: Maqueta de la vivienda. En: Entenza, John D., *Arts & Architecture* vol. 63 nº 4, 1946. p. 45.

[3.122]: Dibujo en perspectiva de la fachada hacia el patio privado. En: Entenza, John D., *Arts & Architecture* vol. 63 nº 4, 1946. p. 44.

[3.123]: Planta de la casa, destacando los espacios intermedios existentes. En: Entenza, John D., *Arts & Architecture* vol. 63 nº 4, 1946. p. 44.

[3.124]: Diagramas de desarrollo conceptual de la casa. S.C.R.

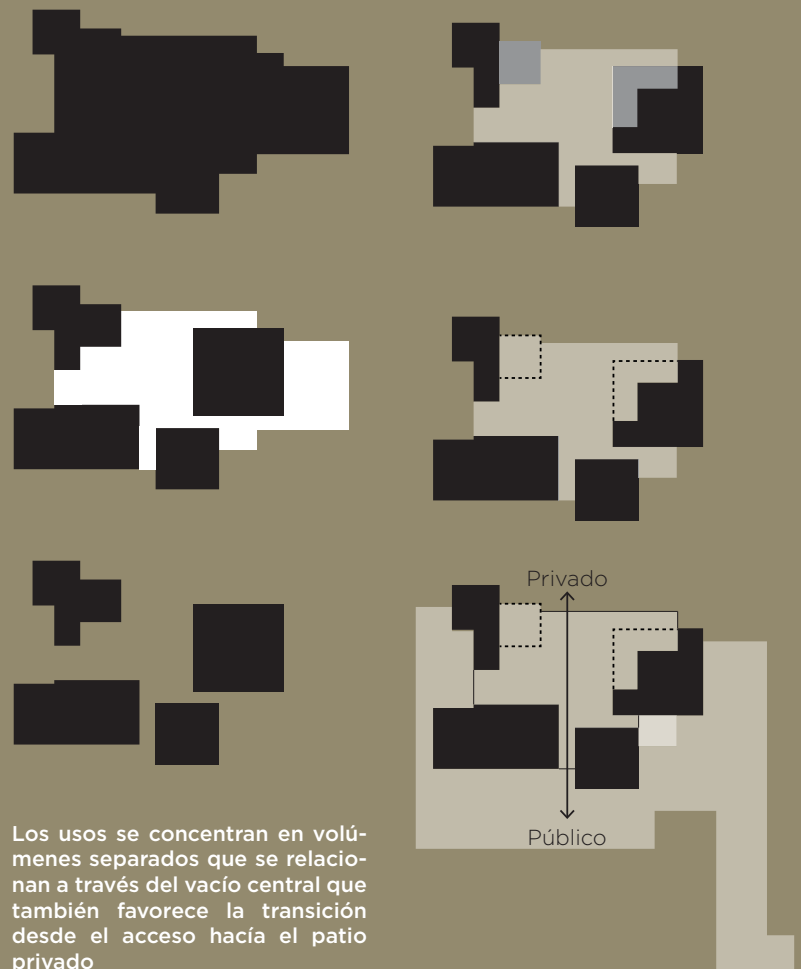




[3.122]



[3.123]



Los usos se concentran en volúmenes separados que se relacionan a través del vacío central que también favorece la transición desde el acceso hacia el patio privado

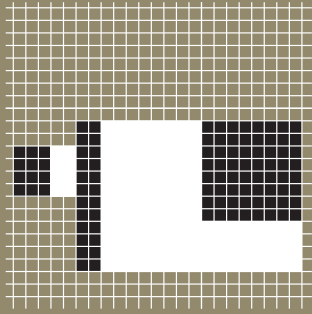
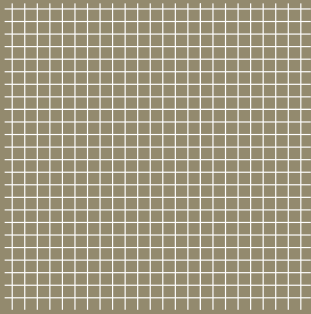
[3.124]

CASE STUDY HOUSE #18

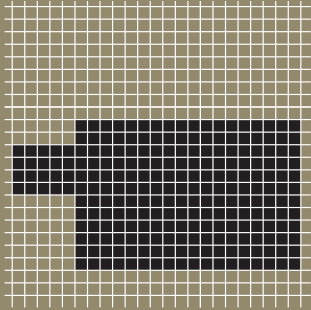
Craig Ellwood
Publicación Jun. 1958 (v02)
Miradero Road_ Beverly Hills

Ellwood defiende la caducidad de la construcción personalizada, apostando por un uso extensivo de elementos prefabricados, con una fuerte estética industrial. La limpieza formal parece derivar del entendimiento de la construcción de la casa como una matriz espacial de barras y planos, tanto opacos como transparentes o translúcidos. La combinatoria de dichos elementos sirve de herramienta para construir las secuencias espaciales donde la manipulación del vacío en sus diversas variantes juega un papel fundamental, en la modulación de la privacidad, desde el ámbito de llegada donde conviven el coche y el individuo, hasta las terrazas, pasando por el patio de los dormitorios.

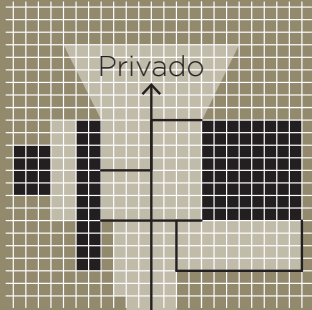




Espacios de transición

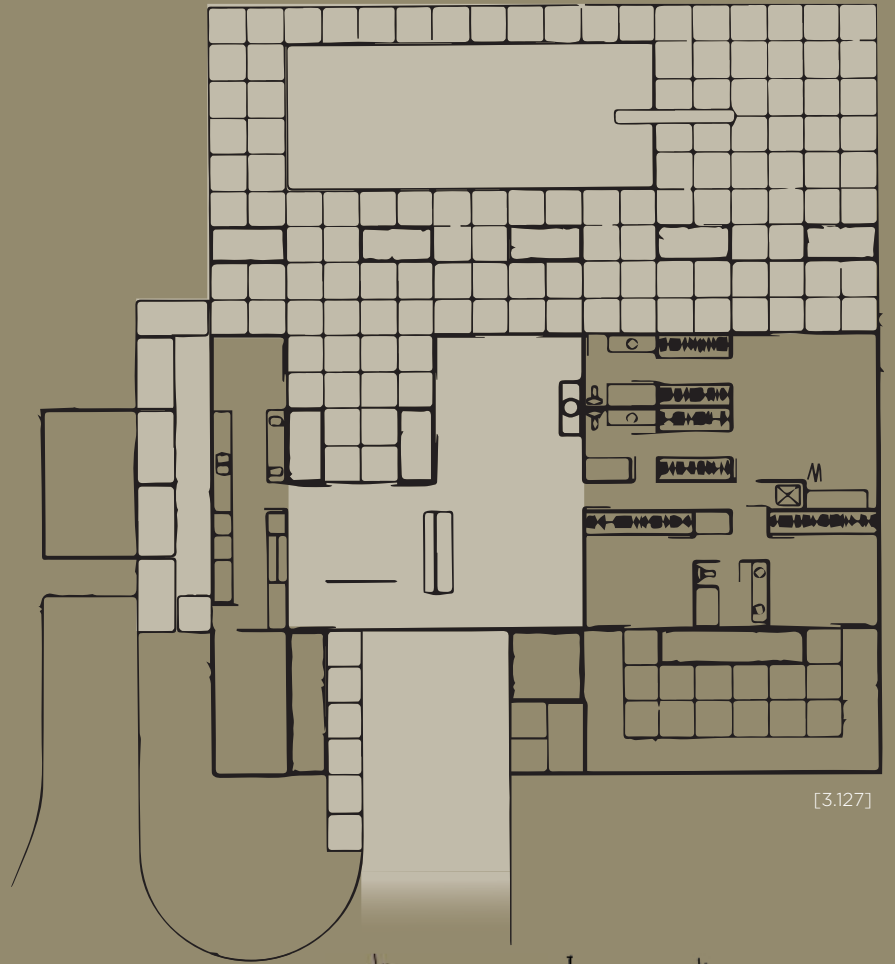


Identificación del volumen
construido dentro de la ma-
triz de barras y planos



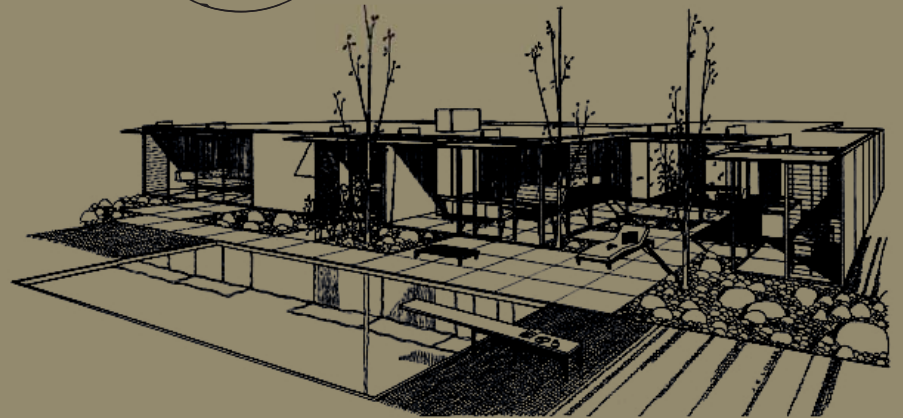
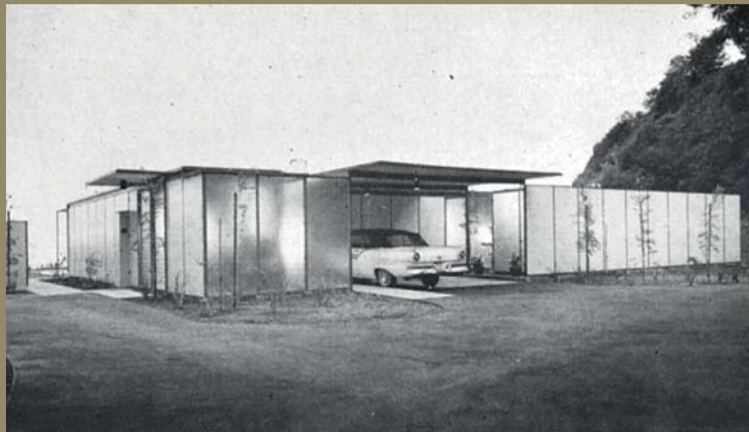
Extensión del plano exterior a
través del vacío central y co-
nexión con el patio privado

[3.126]



[3.127]

[3.128-130]



[3.131]

[3.125]: Imagen de la fachada de la casa
hacia el patio privado. En: Entenza, John
D., Arts & Architecture vol. 75 n° 6, 1958.
p. 31.

[3.128-130]: Dibujo en perspectiva de la
fachada de la casa hacia su jardín privado.
En: Entenza, John D., Arts & Architecture
vol. 75 n° 6, 1958. p. 33.

[3.126]: Diagramas de desarrollo
conceptual de la casa. S.C.R.

[3.131]: Imagenes de los espacios de
transición desde la llegada a la casa hacia
el interior. En: Entenza, John D., Arts &
Architecture vol. 75 n° 6, 1958. p. 34-35.

[3.127]: Planta de la casa, destacando
los espacios intermedios existentes. En:
Entenza, John D., Arts & Architecture vol.
75 n° 6, 1958. p. 33.



EL NEGATIVO COMO MATERIA DEL PROYECTO

CASE STUDY HOUSE #19

Don Knorr
Publicación Sept. 1947
No construida

El autor utiliza la estrategia del mat building, extendiendo la construcción por la parcela según su propio orden estructural. Alternando los vacíos con los volúmenes, consigue generar diferentes espacios de carácter mixto, a caballo entre exterior e interior, entre público y privado. La propuesta utiliza algunos de los rasgos observados en las casas patio de Mies van der Rohe, fundamentalmente en la definición del recinto y la articulación de los volúmenes para generar una secuencia de interés. A diferencia de Mies, Knorr utiliza la doble altura y la segunda planta, con lo que la sección gana en riqueza y permite una mejor cualificación tanto de los espacios interiores como de los exteriores.

[3.132]: Dibujo en perspectiva de la casa inserta en su parcela. En: Entenza, John D., *Arts & Architecture* vol. 74 nº 9, 1957. p. 38.

[3.133]: Diagramas de desarrollo conceptual de la casa. S.C.R.

[3.134]: Planta de la casa, destacando los espacios intermedios existentes. En: Entenza, John D., *Arts & Architecture* vol. 74 nº 9, 1957. p. 39.



[3.132]

CASE STUDY HOUSE #20

C. Buff, C. Straub, D. Hensman
Publicación Nov. 1958 (v02)
Santa Rosa Avenue_ Altadena

Construida alrededor de un árbol existente en la parcela. En esta casa es posible observar una evolución, con respecto a los ejemplos previos, en la forma de integrar el vacío en la estructura espacial de la casa y sus secuencias de recorrido. A diferencia de otras propuestas ya analizadas, en este caso el vacío no adquiere un carácter único, ni se utiliza para separar usos complementarios, sino que hay una identificación y continuidad entre el vacío y el espacio social interior de la casa. Se dispone una franja central conformada como un ámbito de múltiples usos que se suceden en continuidad, desde el patio hasta el salón y el garaje, sirviendo además para articulación de los espacios secundarios, a ambos lados de la misma, en el esquema general.

[3.135]: Imagen del patio descubierto situado en el espacio de transición que separa los dos volúmenes masivos que constituyen la vivienda. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 75 nº 11, 1958. p. 45.

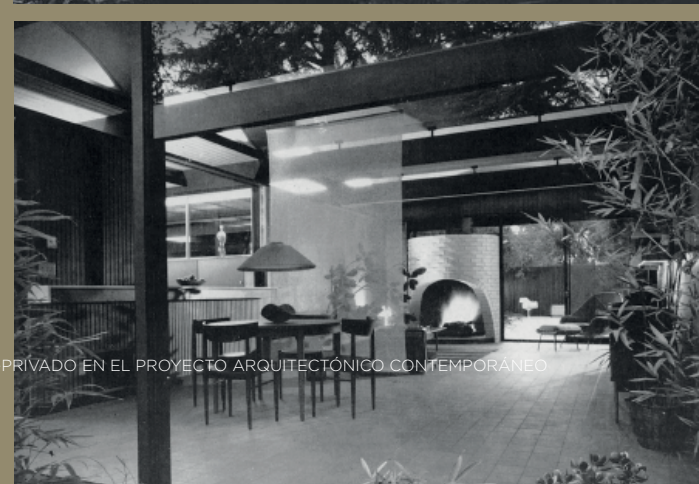
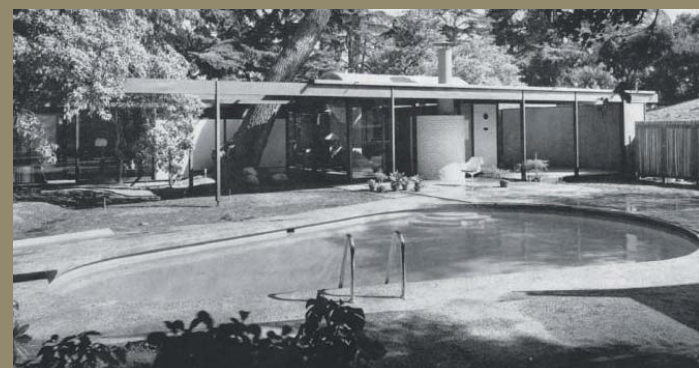
[3.136]: Imagen de la fachada de la casa hacia su patio privado. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 75 nº 11, 1958. p. 43.

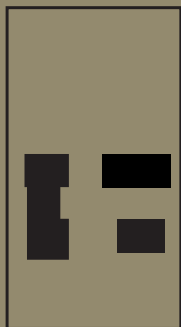
[3.137]: Imagen de la transparencia del estar-comedor, situado en el espacio de transición que separa los dos volúmenes masivos que constituyen la vivienda. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 75 nº 11, 1958. p. 45.

[3.138]: Diagramas de desarrollo conceptual de la casa. S.C.R.

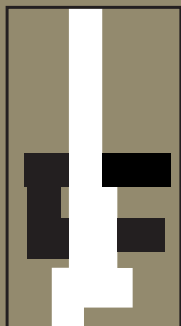
[3.139]: Planta de la casa, destacando los espacios intermedios existentes. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 75 nº 11, 1958. p. 42.

[3.135-137]

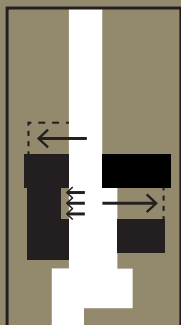




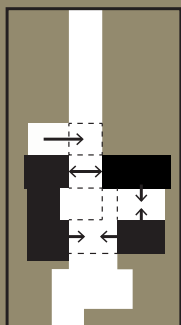
Identificación de los volúmenes contruidos como elementos aislados



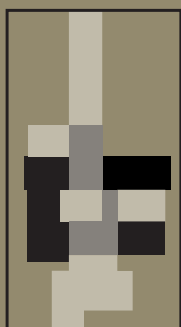
Eje vertical de transición



Relaciones transversales a través del eje de transición



Proyección de los espacios interiores hacia el exterior, desarrollando espacios intermedios de relación necesarios para que los volúmenes aislados constituyan una unidad funcional



[3.138]



[3.139]

CASE STUDY HOUSE #21

Pierre Koenig
Publicación Feb. 1959 (v02)
Wonderland Park Avenue_West Hollywood

Casa de pequeñas dimensiones, construida mediante estructura metálica y cubierta sándwich con chapa corrugada, que se deja vista. Se introduce la lámina de agua como elemento que marca la separación entre la casa y el vacío que la rodea y la atraviesa. Mediante soluciones formalmente sencillas, se consigue definir el carácter de cada espacio, en una gradación sutil pero patente entre interior y exterior, privado y público. De nuevo el garaje aparece como pretexto para generar una escenografía en la llegada que se amplía con el patio del estudio. En el interior, un volumen que alberga los elementos de servicio sirve para articular el espacio fluido de la zona de día con la zona de noche.

[3.140]

[3.140]: Imagen del acceso a la casa desde el garaje. Fotografía: Julius Shulman.

[3.141]: Planta de la casa, destacando los espacios intermedios existentes. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 76 nº 2, 1959. p. 38.

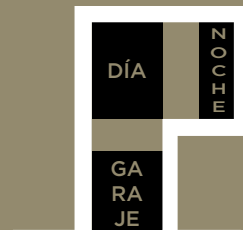
[3.142]: Diagramas de desarrollo conceptual de la casa. S.C.R.

[3.143-144]: Imágenes del vacío de transición entre la casa y el acceso-garaje y las plataformas que ponen en contacto el interior con el jardín, salvando el foso de agua que rodea a la casa. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 76 nº 2, 1959. p. 39-41.

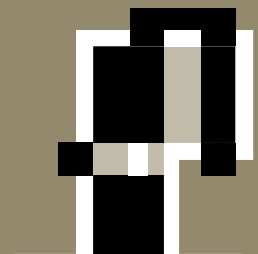
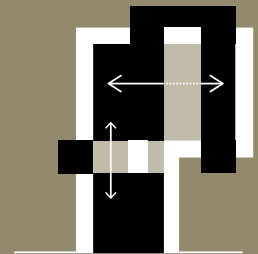
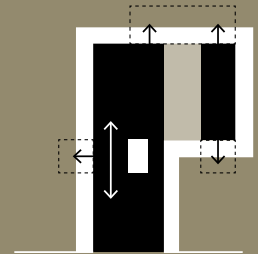




[3.141]



Distribución de usos en volúmenes separados por elementos de transición



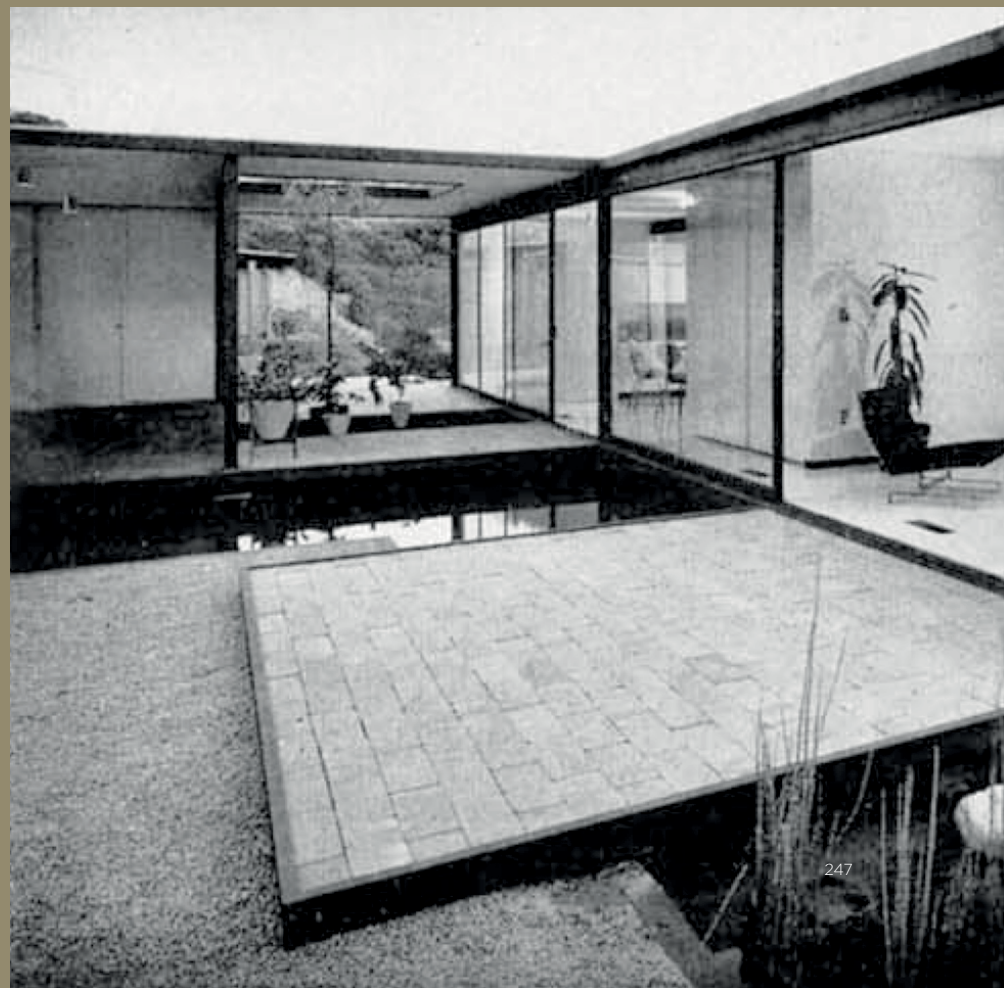
Relaciones transversales entre interior y exterior

[3.142]

[3.143]



[3.144]



CASE STUDY HOUSE #22

Pierre Koenig
Publicación Jun. 1960
Woods drive_ Los Ángeles

Levantada sobre una cornisa en las montañas de Hollywood, las imágenes de sus espacios acristalados que aparentemente flotan sobre la enorme extensión horizontal de la trama de la ciudad, constituyen un icono de la época. El esquema funcional es un tanto atípico por cuanto se confía a la galería exterior tanto la circulación de entrada en la casa, como la distribución con los dormitorios. La opacidad exterior contrasta con la total apertura visual interior hacia el paisaje, confiriendo así a la casa el carácter de un mero umbráculo dispuesto sobre la colina, simplemente acompañando al plano de agua. En ese sentido, la casa parece desmaterializarse en su vocación por ser sólo un vacío definido.

[3.145]: Imagen del acceso a la casa desde la terraza de la piscina. Fotografía: Julius Shulman.

[3.146]: Imagen de la transparencia del volumen de la vivienda situada al borde la ladera. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 77 nº 6, 1960. p. 42.

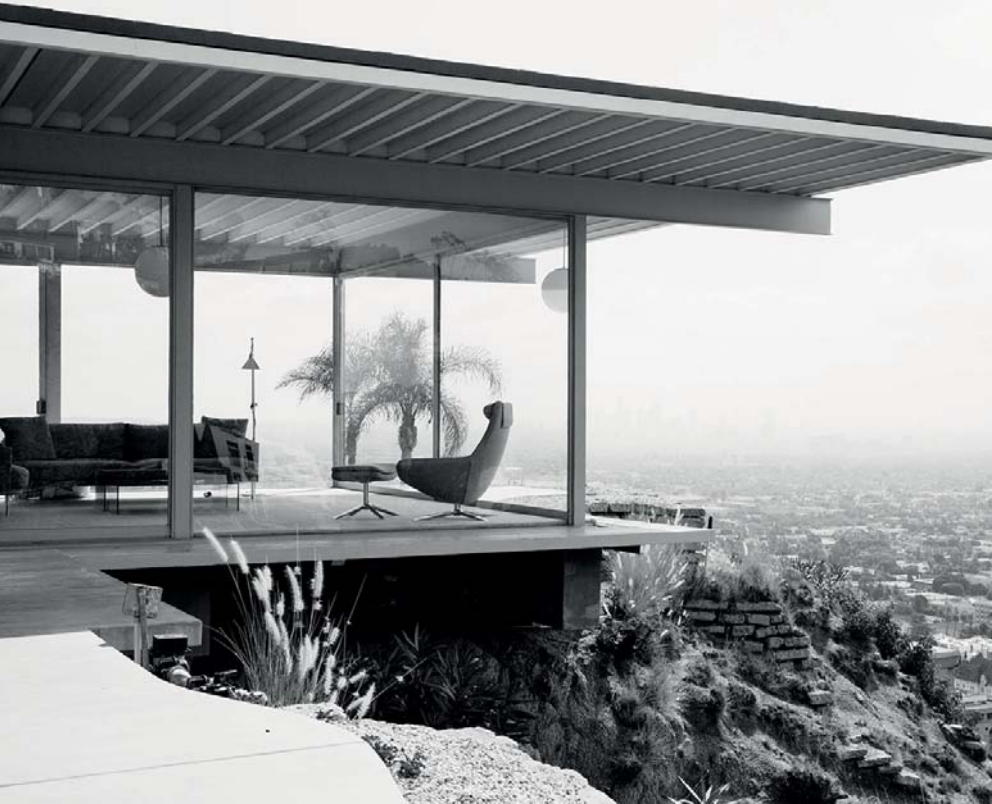
[3.147]: Fotografía del carácter cerrado que muestra la casa hacia la zona de acceso. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 77 nº 6, 1960. p. 44.

[3.148]: Dibujo axonométrico de la casa. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 77 nº 6, 1960. p. 43.

[3.149]: Planta de la casa, destacando los espacios intermedios existentes. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 77 nº 6, 1960. p. 43.

[3.150]: Diagramas de desarrollo conceptual de la casa. S.C.R.



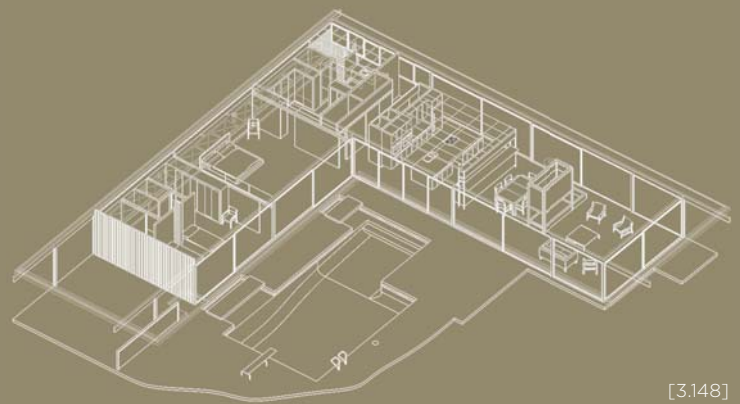


[3.146-147]

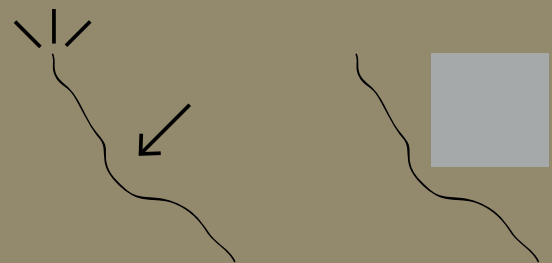


[3.149]

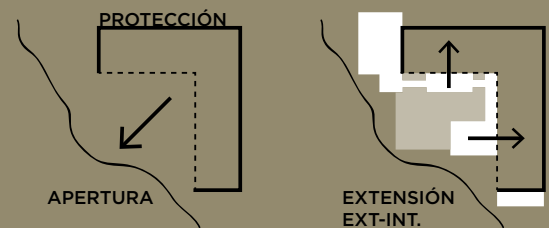
EL NEGATIVO COMO MATERIA DEL PROYECTO



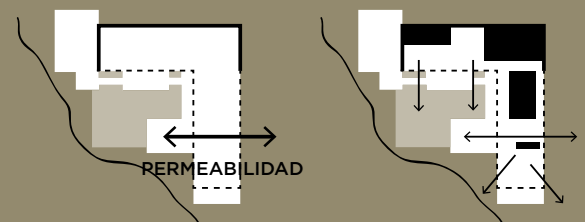
[3.148]



Relación visual con el paisaje desde el borde de la colina



Apertura hacia el paisaje, protección frente a lo público.
Desarrollo de espacios exteriores privados como transición hacia el interior



Permeabilidad en el elemento construido para permitir la relación visual entre exterior privado y espacio público

[3.150]

CASE STUDY HOUSE #25

Killingsworth, Brady, Smith & Assoc.
Publicación Jun. 1962
Rio Alto Canal_ Long Beach

En un entorno urbano de mayor densidad que los anteriores, la casa se construye mediante una estructura metálica y entrepaños prefabricados, a modo de volumen prismático en el que se tallan ciertas sustracciones que sirven de extensión del interior en el exterior. La cercanía del canal como elemento paisajístico no condiciona por completo la organización del esquema espacial, confiando antes en la conformación de los vacíos en la propia casa, y conformando así un paisaje propio, en el que el agua es también protagonista. El patio principal actúa además como espacio de introducción al ámbito privado, en un trasunto del acceso tradicional de la parcela suburbana.

[3.151]: Imagen del patio interior, cubierto pero, permeable, al que se accede desde la entrada principal. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 79 n° 11, 1962. p. 42.

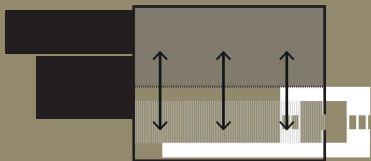
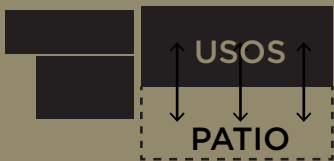
[3.152]: Diagramas de desarrollo conceptual de la casa. S.C.R.

[3.153]: Plantas de la casa, destacando los espacios intermedios existentes. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 79 n° 11, 1962. p. 45.

[3.154]: Imagen de la puerta de acceso principal, de altura igual a la del volumen construido completo. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 79 n° 11, 1962. p. 43.

[3.155-156]: Imágenes del patio interior que asume el papel de gran zaguán de la casa. En: Entenza, John D., Arts & Architecture vol. 79 n° 11, 1962. p. 43-44.





Identificación de los vacíos en el volumen construido

Relación transversal entre el vacío y el programa

Transición interior - exterior a través del vacío



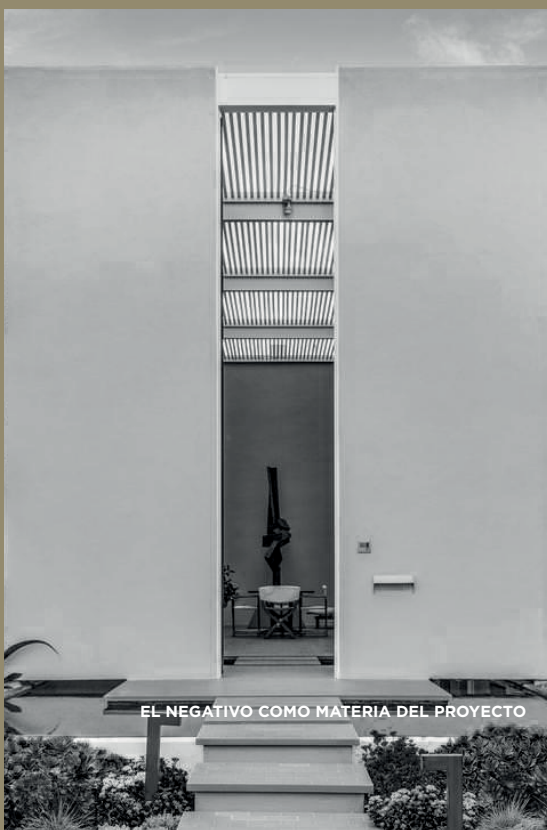
[3.152]

[3.154]

[3.155]

[3.153]

[3.156]



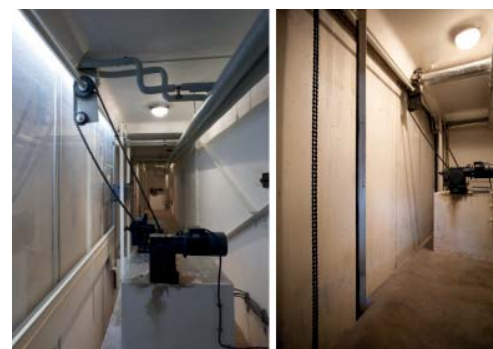
El vacío mecánico. Las tecnologías en la configuración del espacio.

Siguiendo por tanto la estela de Mies, no solo en cuanto a los principios puestos en práctica en sus casas patio sino, en mayor medida, en lo que al interés por su la difusión del trabajo se refiere, las casas del *Case Study House programme* se presentan a través de su profusa exposición pública como el escenario ideal de la vida americana moderna. Además de aparecer como el molde perfecto de la libertad individual que preconiza la cultura americana, estos ejemplos se presentan como exponentes del alto grado de avance tecnológico que alcanza el país en las décadas de los 50 y 60. El empeño de Mies por incorporar las nuevas tecnologías a la construcción de su arquitectura (introduciendo artilugios de considerable sofisticación como, por ejemplo, los grandes ventanales escamoteables de la casa Tugendhat) no se traduce nunca en su obra como una exhibición de artilugios o máquinas que faciliten el desempeño de las labores cotidianas (cocinas, lavadoras, etc), o se la hagan más agradable al habitante (radio, televisión, etc). A diferencia de las casas del programa *Case Study House*, las casas miesianas nunca muestran la tecnología como una virtud que las diferencia, como un fin en sí mismo, sino que aparece como un simple medio para la consecución de unos objetivos formales determinados. No obstante, a ambos lados del Atlántico, el mundo occidental cabalga sobre esta nueva realidad tecnológica que imprime un ritmo mucho más rápido a las transformaciones de la cotidianidad, ritmo que llegará a ser frenético a finales del siglo. Frente a la representación del mundo exterior que tenía lugar en las casas del diecinueve por medio de lo que podrían considerarse incipientes manifestaciones de los medios de comunicación masivos, como son libros, periódicos, revistas, etc, ahora la casa privada se convierte en una estructura permeable, que recibe y transmite imágenes, sonidos, y datos. Esto sería objeto de reflexión por parte de los pensadores contemporáneos como Heidegger, cuya preocupación acerca de la transformación que los medios de comunicación electrónicos provocan en la cotidianidad se hace presente en algunos de sus escritos, tal y como señala Terence Riley, en “The Unprivate House”:

Heidegger puso el acento en la diferencia fundamental que existe entre la presencia de los nuevos medios de comunicación electrónicos y los más tradicionales, que habían estado



[3.157]



[3.158]

[3.157]: Casa Tugendhat. Ventanales escamoteables, vista desde el jardín desde el salón. En: *Villa Tugendhat web* (2010) [en línea] Disponible en: <http://www.tugendhat.eu/en/photogallery-and-applications/photogallery-2010.html>. [Consulta: 12 de Octubre de 2016]

[3.158]: Vista desde el interior del mecanismo para el movimiento de los ventanales escamoteables. En: *Villa Tugendhat web* (2010) [en línea] Disponible en: <http://www.tugendhat.eu/en/photogallery-and-applications/photogallery-2012.html>. [Consulta: 12 de Octubre de 2016]

presentes en la casa a lo largo de los siglos. En su ensayo “La Cosa”, el filósofo alemán expresa su preocupación acerca del modo en que la transmisión de palabras e imágenes altera nuestra relación fundamental, esto es, nuestra distancia, de los sucesos y las cosas: ¿En qué consiste esta uniformidad en la que nada está ni cerca ni lejos, como si no hubiera distancia? Todo es arrastrado a la uniformidad de lo que carece de distancia. ¿Cómo? ¿Este juntarse en lo indistante no es aún más terrible que una explosión que lo hiciera añicos todo? Lo que Heidegger llama la indistancia ha sido instrumental en la profunda transformación de, entre otras cosas, la relación entre la casa privada y los medios de comunicación en la segunda mitad del siglo XX. (Riley, 1999: 6)

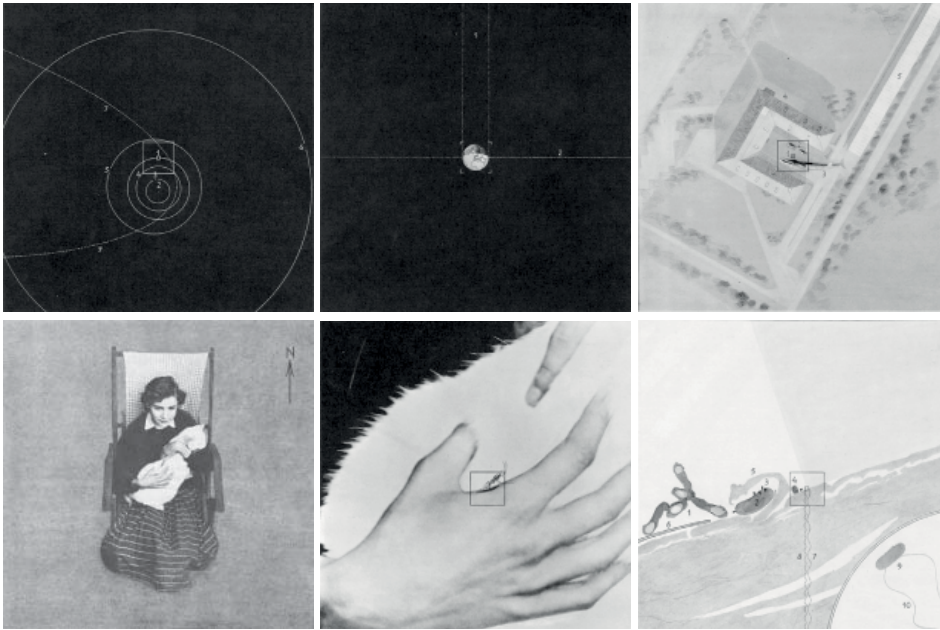
La tecnología aplicada a las nuevas formas de comunicación de las que habla Heidegger encontrará su máximo exponente en la producción de artefactos que fueran capaces de transportar al hombre más allá de los límites de la atmósfera terrestre. Los cohetes que las dos potencias mundiales enviarán al espacio, en su frenética carrera por la autoafirmación de una hegemonía política a medio resolver tras la segunda Guerra Mundial, proporcionarán una munición visualmente muy potente, mediante sus respectivos aparatos de propaganda, a unos medios de comunicación que la usarán de forma extensiva. Las primeras imágenes del planeta azul visto desde el espacio, tanto fijas como en movimiento, suponen para el gran público la asimilación efectiva de la posición que el ser humano ocupa en el espacio, con el consiguiente cuestionamiento acerca de las nociones tradicionales de escala y tamaño, cercanía o lejanía.



[3.159]

[3.159]: Primera foto de la tierra tomada desde la luna. Fotografía: Neil Armstrong en el momento de descender a la superficie lunar desde el Apolo 11. 20 de Julio de 1969.

Este cambio en la percepción de la escala humana en relación al cosmos, generará a medio plazo numerosos ejemplos en distintos ámbitos del conocimiento, incluida la arquitectura, que son de interés y pertinente inclusión en este capítulo, por cuanto hacen referencia al modo en que el ser humano percibe su entorno, mediante la identificación y valoración del intervalo que le separa de la realidad inmediata. Entre los primeros ejemplos del interés que despiertan estas cuestiones, resulta interesante el libro, titulado *Cosmic View*, que publica en 1957 Kees Boeke, un relato gráfico en el que, mediante fotografía y dibujo, se ilustra un hipotético vuelo virtual que de alejamiento y acercamiento a una figura humana. La primera parte recoge una secuencia que aleja al lector en intervalos escalados en múltiplos de diez, partiendo de



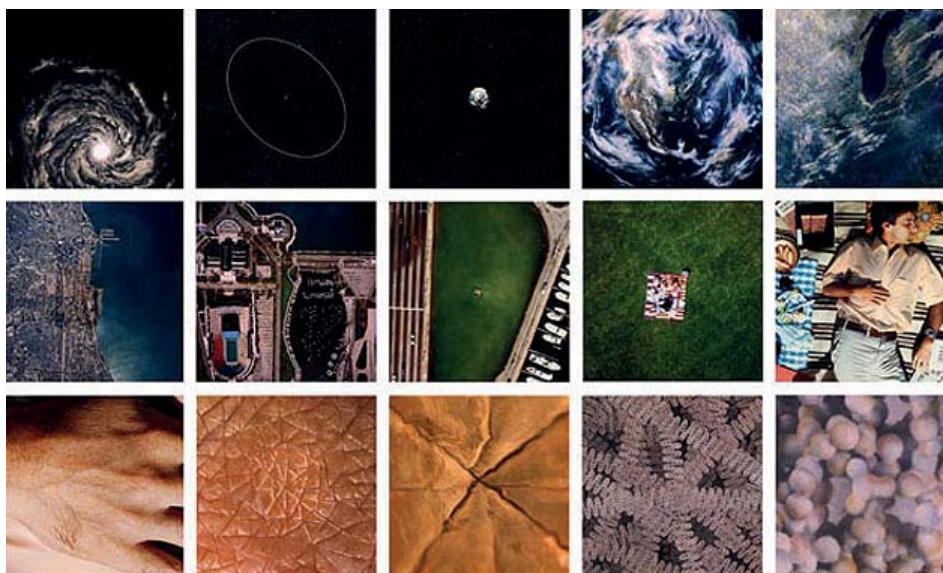
[3.160-3.015]

la imagen de una joven a escala 1:10, y subiendo en una trayectoria perpendicular a la superficie terrestre, llega hasta la escala 1:10²⁶, en una imagen que recoge las galaxias alrededor de la Vía Láctea. La segunda parte es un viaje inverso, para llegar a la escala del átomo, 1: 10⁻¹³. La idea de desplazamiento implica la consideración del vacío como realidad primordial en el que todo se reduce a las relaciones entre los distintos componentes de la realidad, según la escala a la que en cada momento se refiera, tal y como señala el autor en la justificación del experimento visual.

Todos nosotros, tanto niños como adultos, nos inclinamos a vivir en nuestro particular y pequeño mundo, en nuestro entorno inmediato, o en cualquier caso centrando nuestra atención en aquellas cosas con las que tenemos un contacto directo. Tendemos a olvidar la inmensidad de aquellas parcelas de la realidad existente que se escapan a nuestra visión directa, con lo que nuestra percepción de las cosas puede volverse estrecha y provinciana. Necesitamos desarrollar una visión más amplia, para vernos a nosotros mismos en nuestra posición relativa en el universo grande y misterioso en el que hemos nacido y vivimos.

(...)Es importante en nuestra educación encontrar los medios para desarrollar una visión más amplia y más conectada de nuestro mundo, así como una visión verdaderamente cósmica del universo y nuestro lugar en él. (Kees, 1957: 7)

[3.160-3.165]: Imágenes de *Cosmic View*, correspondientes a las escalas 1:10, 1:10⁴, 1:10¹³, 1:10²⁰, 1:1 y 1:10⁻⁷. En: Boeke, Kees: *Cosmic View: The Universe in 40 Jumps*, 1957.



[3.166]

Años más tarde, en 1977, Ray y Charles Eames, autores de la Case Study house num 8, realizarían un corto basado en este libro, titulado *Powers of Ten*, (Eames, 1977) que alcanzará una notable difusión, y en el que se da una mayor apariencia de realidad al viaje descrito. En cualquier caso, estos viajes virtuales no hacen sino focalizar en la escala del sujeto humano la realidad de unos viajes que, tanto en un sentido (alejamiento sideral) como en otro (acercamiento microscópico), la ciencia hace realidad.

En definitiva, esta generalización de una visión cósmica del ser humano, que sitúa su cotidianidad en un entorno de protección atmosférica imprescindible para el desarrollo de la vida, provocará el surgimiento de múltiples experimentos arquitectónicos que tengan como base común la definición y protección de los espacios vacíos de relación e interacción. Una nueva percepción escalar permitirá la proposición de proyectos utópicos que trabajen con estas ideas, como por ejemplo, *Plan To Put A Dome Over Midtown Manhattan*, de Buckminster Fuller y Shoji Sadao, por el que se pretende la protección y la regulación del clima en una amplia zona de la isla de Manhattan mediante una cúpula geodésica de gigantescas dimensiones.

El trabajo desarrollado desde la década de los 30 por Buckminster Fuller, un adelantado a su tiempo y pionero en diversos ámbitos del diseño, la arquitectura y la ingeniería, alimentará asimismo el trabajo



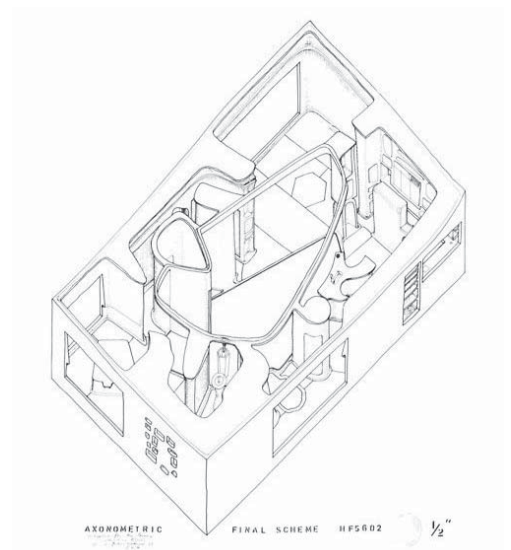
[3.167]

[3.166]: Fotogramas pertenecientes a *Powers of Ten*. En: Eames, Charles & Ray (1977). *Powers of Ten*. [vídeo]. New York: W. H. Freeman.

[3.167]: Imagen de la propuesta de encapsular Manhattan bajo un cúpula. Buckminster Fuller. En: *Still on the drawing board: The greatest buildings that never were* (2016) [en línea] Disponible en: <http://edition.cnn.com/2016/04/12/architecture/incredible-architecture-that-was-never-built/index.html>. [Consulta: 15 de octubre de 2016].

que realizan otros arquitectos que centran su interés en la tecnología como bien de consumo, aplicable al marco físico de la cotidianeidad. Entre estos cabe señalar a Alison y Peter Smithson, quienes en 1956 proponen un trabajo sobre el espacio doméstico, titulado “Casa del Futuro”, para la exposición *Ideal Home*, certamen anual organizado por el Daily Mail en Londres. Se trata de un proyecto utópico, *una casa cuya estructura espacial parte de la casa mediterránea, una casa con patio central capaz de humanizar un territorio privado y de ser al mismo tiempo una unidad agregable a otras similares* (Lleó, 2005: 200). En cualquier caso, el proyecto, mostrado en la exposición como una maqueta a escala 1:1, parte de un concepto innovador, con cambios radicales en el entendimiento del funcionamiento del espacio doméstico, en la medida en que la casa ya no se conforma como una suma de espacios definidos para determinadas funciones, sino que es *un espacio único y fluido que aloja una serie de órganos artificiales, (...) un espacio habitable desde la integración de los sistemas locales. La libre superposición de los órganos técnicos produce una configuración del ámbito doméstico más próximo a un orden topológico que a una estructura predeterminada* (Lleó, 2005: 200).

La estética futurista, y la fijación por el control de las condiciones ambientales, traslucen una identificación con el imaginario *Cabo Cañaveral* que se abrirá paso como una corriente de respuesta a la arquitectura moderna “convencionalizada”, una ruptura con el orden establecido de un Movimiento Moderno que presenta síntomas de agotamiento. Desde esta especie de “nostalgia del futuro”, surgen diversas líneas de actuación asociadas fundamentalmente a jóvenes arquitectos ingleses en la década de los 60, cuya voluntad final es la de un cambio en la forma de habitar el mundo. Además de los Smithson, ya mencionados, destacan nombres como Cedric Price o el grupo Archigram. Estos últimos siguen una línea más utópica, basando su actividad en la publicación de la revista que da nombre al grupo, con la intención de transmitir nuevas ideas de forma simple y rápida, pero que en última instancia recurren a la idea del espacio tecnificado de libre disposición, siguiendo los pasos de los Smithson. Sus ejemplos domésticos parten de la idea del Clip-On, es decir, la incorporación al espacio habitable, fluido y sin compartimentar, de partes enchufables, que proporcionan el control ambiental necesario y las necesidades funcionales básicas de un usuario que configura su hábitat mediante la

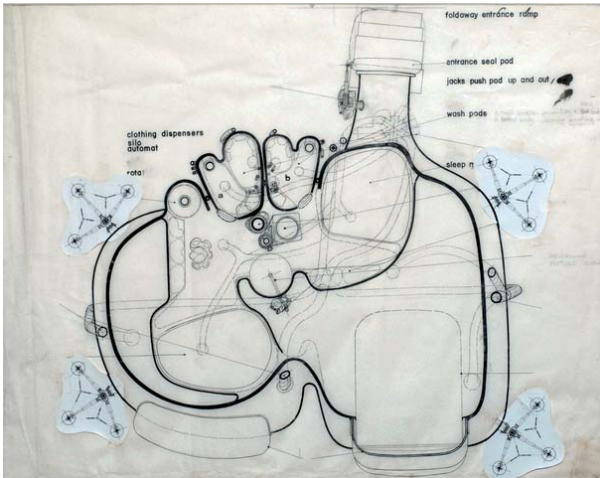


[3.168]



[3.169]

[3.168-3.169]: House of the future. Alison + Peter Smithson. 1956. En: Smithson, Alison & Peter: *From the house of the future to a house for today*, 1956.



[3.170]



[3.171]

adición o sustracción de elementos estandarizados. Resulta interesante la descripción que realiza Lleó del proceso de creación del espacio doméstico:

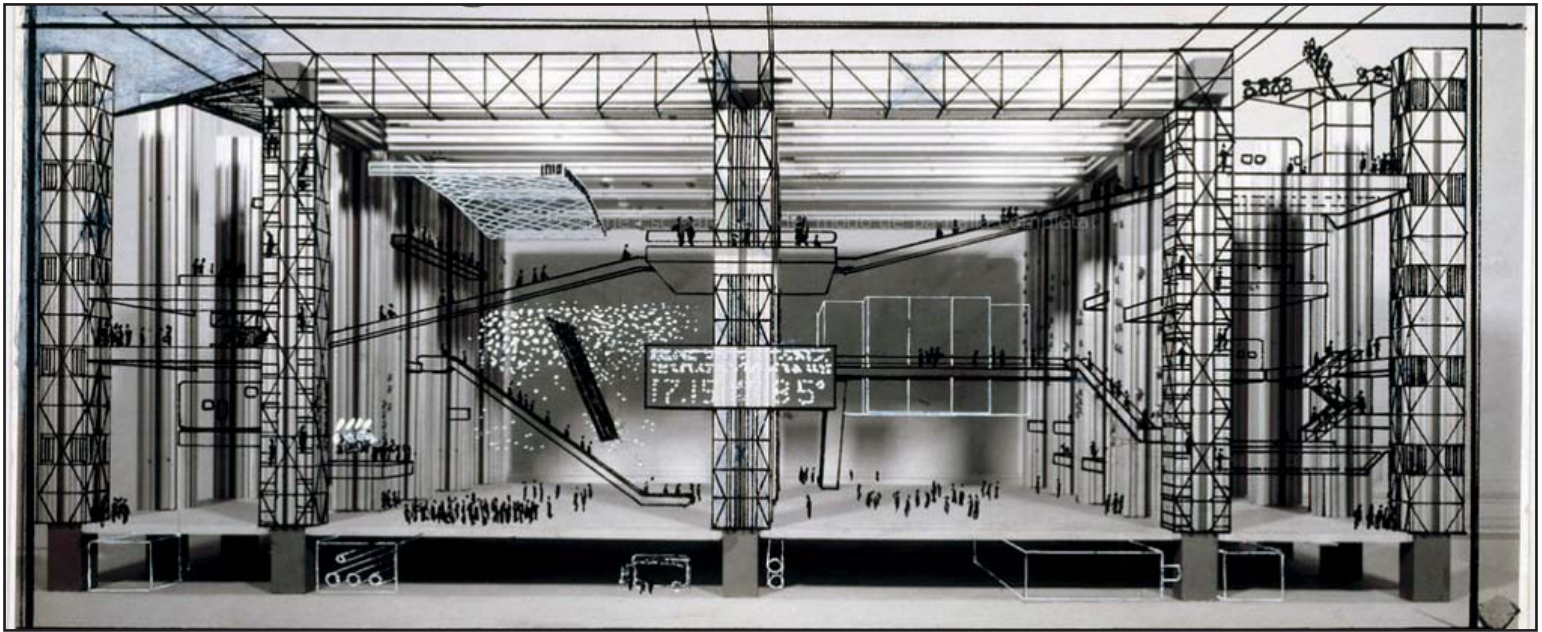
La casa de espuma de plástico (David Greene, 1962) se construye en tres fases: la primera consiste en socavar una madriguera en un bloque de espuma de plástico (...). El roce del cuerpo y el aire humano han abierto un hueco en la materia, esa es la casa. De este modo, el hogar en tanto que traje a medida no se configura ni por la estructura ni por la función, sino que obedece exclusivamente al modo de vida del habitante. El límite de su entorno, al igual que una piel, es empujado y determinado desde el interior. (...) la configuración del ambiente mediante la incorporación selectiva de partes enchufables, es decir, el Clip-On, es la clave de las utopías domésticas de Archigram.¹ (Lleó, 2005: 207-208)

De forma paralela desarrolla su actividad otra las figuras fundamentales de este momento, considerado por muchos como el pensador más importante de la arquitectura británica de la segunda mitad del siglo XX: Cedric Price. Basándose también en elementos tecnológicos, aunque con un aspecto menos retórico que las propuestas de Archigram, y por

[3.170]: Living Pod. David Greene. Archigram. 1962. En: *The architects' journal* (2001) [en línea] Disponible: <https://www.architectsjournal.co.uk/home/house-plan-will-also-on-david-greene-living-pod/8686914.article>. [Consulta: 25 de mayo de 2015]

[3.171]: Living Pod. David Greene. Archigram. En: *Colección de Archigram en el FRAC CENTRE museum* (2008) [en línea] Disponible en: http://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/greene-david/living-pod-317.html?authID=81&ensembleID=185. [Consulta: 20 de mayo de 2015].

1. Como indica Blanca Lleó en su libro *Sueño de Habitar*, el grupo Archigram no se estableció nunca de manera formal, fue más bien la confluencia de interés y sensibilidades lo que unió por algún tiempo a los arquitectos que constituyeron ese grupo. No obstante, y a pesar de las aventuras comunes, cada uno de ellos mantuvo sus propias ideas y su trabajo individual. El grupo inicial, compuesto por Warren Clark, Ron Herron, Dennis Crompton, Peter Cook, David Greene y Michael Webb, decidió lanzar el primer número de la revista Archigram en 1961. Esta publicación, a modo de panfleto periódico, nació de la necesidad de transmitir nuevas ideas con urgencia y simplicidad; de ahí el origen de su nombre: Archi(itecture) y (tele)gram. (Lleó, 2005: 207-208)



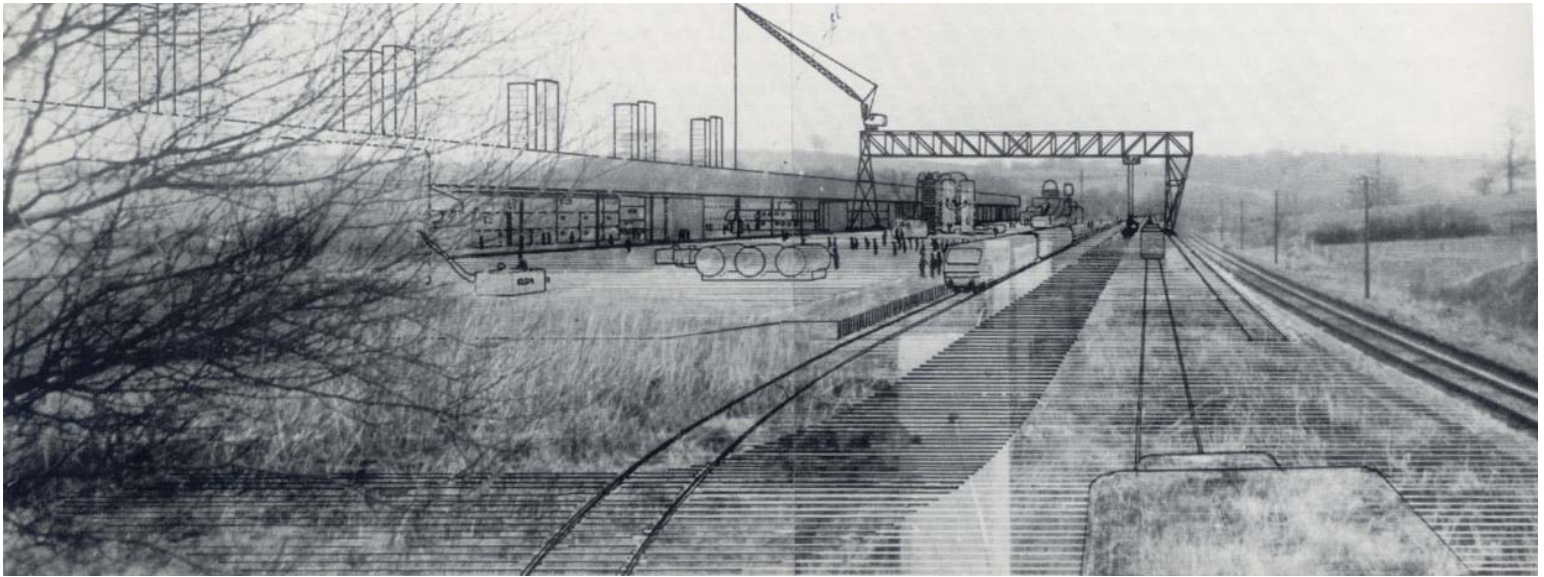
[3.172]

tanto, menos utópicas, plantea la conformación arquitectónica desde el vacío colonizado estructuras livianas, con un marcado carácter de temporalidad a través de la flexibilidad. Como explica Peter Cook el obituario que escribió a la muerte de Price (ABC, 13/08/2003),

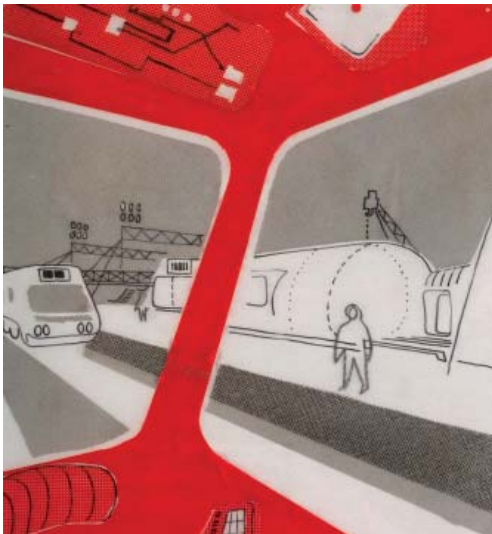
...su tesis central era, de hecho, que la arquitectura debe mirar las circunstancias reales y debe buscar respuestas económicas e inmediatas. Si esto se puede hacer sin gran trabajo, mejor. Si los dispositivos que podrían proponerse no tuvieran ninguna cualidad especial, era correcto. Si estos necesitaran ser diseñados, sus propuestas siempre pretenderían ser casuales y casi sin estilo. (Cook, 2003)

Los dos proyectos más emblemáticos de Price serán, por un lado, el *Fun Palace* (1961-1971) y, por otro, *Potteries Thinkbelt* (1964), que, aunque a distinta escala y en entornos dispares, uno más urbano y comedido, otro más territorial y expansivo, parten de la base de una misma premisa: la colonización y apropiación del vacío por parte del usuario, mediante unas estructuras móviles, trasladables, intercambiables. El diseño del *Fun Palace* se basa en la creación de un espacio multifunción mediante un sistema de andamios y pasarelas móviles, que junto con muros también móviles, son enlazados mediante un sistema virtual que permite la reorganización del espacio en función del flujo de público. Diseñado con una capacidad para 55.000 personas, el único elemento

[3.172]: Cedric Price. *Fun Palace: Perspectiva de Interior* 1964 de tinta en blanco y negro sobre impresión de Gelatina de plata. En: *Fondos Cedric Price, Centro Canadiense de Arquitectura, Montréal* (1996) [en línea] Disponible en: http://www.cca.qc.ca/en/search?page=1&query=cedric+price&_id=1491912697890&filters=%7B%22subjects_collection%22%3A%5B%22architecture%22%5D%7D&lb_url=%2Fen%2Fflightbox%2Fsearch%2Fsummary%2Fcollection_324%2Fobject%2F310194. [Consulta: 18 de febrero de 2016].



[3.173]



[3.174]

fijo era una gran red con 75 torres de acero que se levantan sobre una gigantesca base horizontal y que al cabo de 10 años sería desmontada, dejando el espacio disponible para futuros proyectos. El *Fun Palace* era un homenaje a la cultura de lo efímero, una enorme máquina para las fuerzas creativas que no consiguió hacerse realidad pero que sirvió como inspiración para otros proyectos, especialmente la propuesta que presentaron Renzo Piano, Richard Rogers y Gianfranco Franchini para el *Centro Pompidou* en París (1971-1977).

El centro Pompidou: El vacío como estructura

En el proyecto de estos dos jóvenes arquitectos, hasta entonces desconocidos, se produce la decantación de todos los principios arquitectónicos enunciados a lo largo de los 60 en torno a las corrientes ya descritas. Pero su principal valor es la puesta en valor del vacío en un tejido colmatado y degradado, como es la zona de Beaubourg, en pleno corazón parisino. Frente a otras propuestas presentadas al concurso, muy agresivas en su ocupación del espacio disponible, Piano, Rogers y Franchini optan por liberar el máximo de espacio vacío delante del edificio, conectándolo con una plaza interior que sirva de gran espacio multiusos. Siguiendo las estrategias del *Clip-On* de Archigram

[3.173-3.174]: *Potteries Thinkbelt*. Cedric Price. En: Price, Cedric: *Potteries Thinkbelt*, 1964.

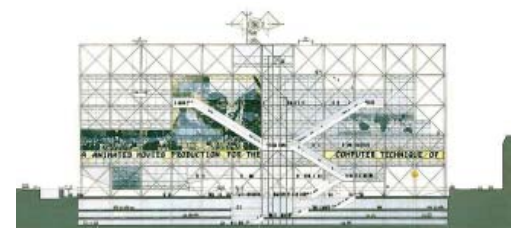


[3.175]

y los planteamientos de temporalidad de Price, persiguen generar un espacio más cercano a la informalidad y lo efímero, definido como un “Centro para la información y el entretenimiento en directo”, tal y como titularon su propuesta. Se trata, por tanto, de un lugar, más que un edificio; un desdoblamiento del espacio público para favorecer la creación de actividad y comunicación, en los términos en que Rogers lo describe:

Creo que todo aquello que es excitante ocurre cuando un conjunto de actividades solapadas, diseñadas para todo el mundo (mayores y jóvenes, obreros y ejecutivos, habitantes y visitantes, distintas actividades para distintas ocasiones) se dan cita en un entorno flexible, abriendo posibilidades de interacción fuera del alcance de los límites institucionales. Cuando esto ocurre, zonas deprimidas se convierten en zonas dinámicas para aquellos que en ellas viven, trabajan o las visitan; lugares donde todos pueden participar, en vez de unos guetos más o menos bonitos. (Rogers, 1985: 11)

Así, la propuesta presentada ampliaba los requisitos meramente funcionales de las bases, sin olvidar las necesidades específicas del edificio. De esta forma se creaba un centro como lugar de encuentro realmente dinámico donde las actividades pueden solaparse en



[3.176]



[3.177]

[3.175]: Fotografía de la maqueta Richard Rogers y Renzo Piano, para el concurso del centro de arte George Pompidou en París.

[3.176-3.177]: Secciones de la propuesta de Richard Rogers y Renzo Piano presentadas al concurso del centro de arte George Pompidou en París.

En: *Rogers, Stirk, Harbour + Partners* (2007) [en línea] Disponible en: <https://www.rsh-p.com/projects/ircam/>. [Consulta: 18 de febrero de 2016].



[3.178]

espacios flexibles y bien acondicionados, un centro para la gente, que respondiese a las necesidades cambiantes de los usuarios. A mayor implicación del público, mayor sería el éxito del edificio.

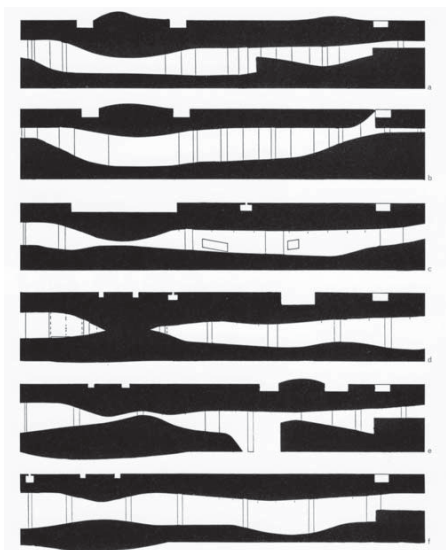
Casi la mitad del solar disponible se dejó libre como un espacio abierto, en forma de plaza inclinada o anfiteatro que se talla en el plano de suelo original para continuarse, a través de un paño de vidrio, con el interior, donde una gran apertura comunicaba con las plantas inferiores del parking, mientras que la comunicación vertical se traslada a los ascensores y escaleras “enganchados” a la fachada (literalmente, *clipped on to the facade*), un elemento tridimensional que puede entenderse como una prolongación vertical de la plaza. Las instalaciones se llevan también por la fachada trasera, con lo que se consigue una configuración interior de máxima disponibilidad de espacio, mediante las bandejas de forjados que se enganchan a la estructura portante perimetral. Las bandejas horizontales se recortan en los niveles superiores para generar patios, terrazas o dobles alturas interiores, con lo que la presencia del exterior nunca se pierde. Se trata, en definitiva, de una propuesta estructurada desde la conformación del vacío, de ahí su interés y pertinencia en esta parte de la investigación.

[3.178]: Fotografía del hall de acceso al centro de arte George Pompidou. Fotografía: Thomas Claveirole, julio 2008.

El vacío en el diagrama funcional: Rem Koolhaas - OMA

El Centro Pompidou supuso un revulsivo para el entendimiento del espacio público como soporte de la interacción del usuario con la realidad múltiple en la que se inserta, una especie de manifiesto construido mediante el que probar la validez de los nuevos planteamientos sociales y urbanos de la época. Al año siguiente de la inauguración del edificio, en 1978, se publica por primera vez un libro que, subtítulo *A retroactive manifesto for Manhattan*, servirá para reposicionar muchos de los principios que la arquitectura y el urbanismo del siglo XX, en una obra en la que, como señala su autor, Rem Koolhaas, Nueva York es usada como la *Piedra Rosetta* de la arquitectura del siglo XX. El autor de *Delirious New York* entiende que esta ciudad proporciona la clave para entender, a partir del estudio de la evolución de Manhattan en el siglo XX, cuál es el rumbo que lleva la sociedad en relación a la arquitectura y el urbanismo que necesita. Sobre esta base, Koolhaas construirá una estructura de pensamiento a partir de la cual elaborará una serie de propuestas arquitectónicas y urbanas en las que se percibe un radical cuestionamiento de ciertos temas que el orden establecido entendía como inamovibles, para subvertirlos mediante su incorporación al debate a través de estrategias como la descontextualización, el re-escalado, o la re-significación.

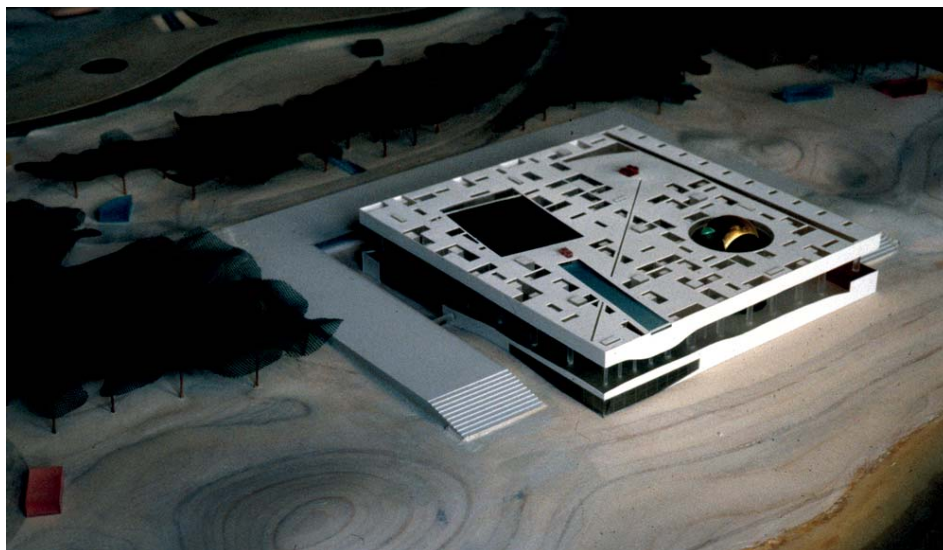
Las estrategias de Koolhaas pasan en todo caso por la conformación intencionada del vacío, al que otorga un papel protagonista a través de unas claves hasta entonces poco exploradas. Aunque en este sentido el proyecto más potente que lleva a cabo, aunque no se llegara a construir, es el *Hotel y Palacio de Convenciones en Agadir*, Marruecos, la aplicación de dichas estrategias en sus proyectos domésticos confiere a estos una trascendencia no igualada por prácticamente ningún colega del final de siglo. En "Le gai désenchantement", introducción al libro *Living*, que recoge cinco proyectos de vivienda edificados en torno a la última década del siglo pasado, François Chaslin describe con acierto la forma en que Koolhaas reutiliza el material de los grandes arquitectos que le preceden de una manera diferente, profundamente radical. Su postura se basa a menudo en una interpretación exhaustiva (hasta el exceso) de los programas funcionales como pretexto, o en exagerar la incongruencia hasta bordear el límite de lo peligroso, de donde surge lo sublime. Parte, en definitiva, de una interpretación



[3.179]

[3.179]: Secciones del centro de convenciones en Agadir proyectado por OMA. En: O.M.A., Koolhaas, Rem, Mau, Bruce: *S,M,L,XL*, 1995. p.383.

[3.180]: Fotografía de la maqueta del centro de convenciones en Agadir proyectado por OMA. En: *OMA web* (1997) [en línea] Disponible en: <http://oma.eu/projects/agadir-convention-centre>. [Consulta: 27 de noviembre de 2016]



[3.180]

aguda de la realidad del entorno que le permite invertir los términos, utilizar la provocación como herramienta para conseguir su propósito:

Es una perspectiva angustiosa, porque pone en duda áreas esenciales de nuestra relación con el mundo y la historia. ¿Hace falta resolver dicha duda? Koolhaas lleva lejos su propia radicalidad y fría búsqueda de lo sublime, en un rechazo hacia el confort intelectual y una celebración de la “terrible belleza” del siglo XX. En su obra construida, el modo en que da testimonio de la cultura moderna incorporando fragmentos de Mies, Leonidov o Le Corbusier (o, más comúnmente, los alegres cómics de los cincuenta) –reducidos a lo esencial, reusados para otros propósitos y desestabilizados, podemos leer algo de una voluntad para llevar el itinerario arquitectónico del siglo a su final, para retener algunas de sus más impactantes imágenes pero moverlas hacia otras emociones y otros significados, necesariamente menos naifs, (sencillamente la misma forma en que todo evoluciona hacia algo que no deja lugar a su predicción de antemano, y que, en todo caso, sería en vano intentar estructurar y organizar).

Hasta ahí, nada resulta fácil. Todo está precisamente planeado y organizado con una fuerza plástica enorme, y una consumada habilidad en la narración arquitectónica y la transgresión. ¿Cómo no deleitarse con la sutil elaboración estilística de sus edificios, el inteligente manierismo, o estas organizaciones espaciales que exploran nuevos territorios de la topología? Movimientos exacerbados, recorridos arquitectónicos que se transforman en plataformas móviles, rampas, tangentes,

pendientes, inestabilidades falsas. Collages brutales y perfectamente calculados. Estructuras portantes difíciles de leer, perturbadoras, contrarias a los usos preestablecidos, atormentadas, vacilantes, o bien actuando a *contrapposto*, como si de alguna figura de Miguel Angel se tratara. (Chaslin, 1998: 15)

Encuadrados dentro de la categoría “S” (*small*, “pequeño”) del libro *S,M,L,XL*, dedicada a los proyectos de menor tamaño realizados por OMA, estos cinco proyectos domésticos no pueden entenderse si no es desde la estrategia de la conformación y cualificación del vacío como herramienta del proyecto. En todos ellos, el esquema funcional y la organización espacial que lo acompaña pasa por la incorporación del vacío como una pieza de articulación que permite configuraciones que reinterpretan elementos de la tradición o la modernidad de los grandes maestros, o satisfacen los anhelos más convencionales del habitante de un modo novedoso. Así, tanto en el caso de las viviendas unifamiliares *Patio Villa* (Rotterdam, Países Bajos, 1988), *Villa Dall’Ava* (París, Francia, 1991), *Dutch House* (Holten, Países Bajos, 1993), o la famosa Casa en Burdeos (Floirac, Francia, 1998), como el desarrollo de vivienda colectiva *Nexus World* (Fukuoka, Japón (1991), Koolhaas utiliza la vivienda como campo de desarrollo de unas estrategias que no difieren de las usadas en otros edificios de mayor escala, incluyendo las propuestas de carácter urbano. El uso es manejado como un elemento diagramático hasta sus últimas consecuencias, figuras geométricas de color, perfectamente identificables, en un esquema de relaciones, usando el vacío para su definición, de modo que, por ejemplo, los dormitorios de los padres y los de los hijos nunca se mezclan, o las habitaciones prefieran un patio privado al disfrute de las vistas.

La simetría aparece como la inercia que frena la producción de fenómenos, mientras que la asimetría la fomenta. Roger Caillois, *La Dissymetrie*, 1973

(...) Sea como sea, OMA Rem Koolhaas gusta de la dualidad y la alianza de opuestos. El proceso de proyecto se forja a través de asimetrías que generan movimientos multiplicadores de conflictos, cuya resolución depende de una serie de decisiones arquitectónicas: una vez involucrado en el juego, estás atrapado por las reglas y debes respetarlas para llegar al final al frágil equilibrio del edificio construido. (...) La asimetría entonces se convierte en un vector de inestabilidad que entraña siempre



[3.181-3.185]



[3.186]

[3.181]: Fotografía de uno de los patios de las dos casas con patio en Rotterdam de Rem Koolhaas. Fotografía: Hans Werlemann.

[3.182]: Fotografía de la piscina construida en la cubierta de la Villa dall'ava de Rem Koolhaas. En: *OMA web* (1997) [en línea] Disponible en: <http://oma.eu/projects/villa-dall-ava>. [Consulta: 27 de noviembre de 2016].

[3.183]: Fotografía del pliegue en la cubierta de planta baja de la Dutch house de Rem Koolhaas. Fotografía: Christian Richters.

[3.184]: Fotografía de las cubiertas onduladas del complejo Nexus World en Fukuoka de Rem Koolhaas. En: Levene, Richard C.: *El croquis: oma/rem koolhaas 1987-1993*, n.53, 1994. p. 92-93.

[3.185]: Imagen de la fachada de la Villa en Burdeos de Rem Koolhaas desde el exterior de la parcela. En: *OMA web* (1997) [en línea] Disponible en: <http://oma.eu/projects/maison-a-bordeaux>. [Consulta: 27 de noviembre de 2016].

[3.186]: Imagen de la fachada de la Villa dall'ava de Rem Koolhaas hacia el jardín. En: *OMA web* (1997) [en línea] Disponible en: <http://oma.eu/projects/villa-dall-ava>. [Consulta: 27 de noviembre de 2016].

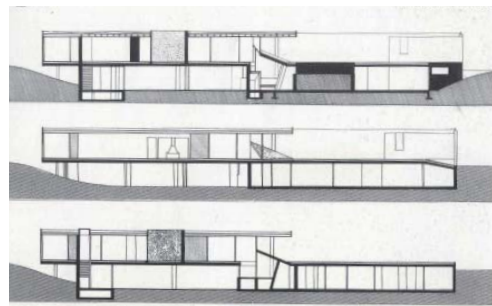
más complejidad y una superabundancia de relaciones. El número de estas relaciones podría ser idealmente infinito, y por tanto casi incontrolable e incluso imprevisible, haciendo que el proyecto siempre roce el límite de la ruptura del equilibrio, en un proceso intensamente productivo. (Lucan, 1998: 20)

Mientras que en el primer ejemplo, Patio Villa, el patio es usado como un elemento prismático cuya función es la de estructurar la casa a su alrededor, en el resto de propuestas el papel del vacío cobrará protagonismo como soporte “físico” de la vida comunitaria familiar, colchón alrededor del que orbitan las estancias de noche más privadas. El patio de esta primera casa, acaso más lucernario que patio, no pretende ser apropiado por los habitantes, sin que el vacío juegue más papel en una edificación en cuya representación gráfica siempre se omite el entorno. En el caso de la Villa Dall’Ava, el paisaje, la parcela, es considerado, “como una gran habitación, con límites hechos de vegetación, muros de jardín y aterrazamientos”. Sobre este entorno, se define una caja de vidrio que se proyecta hacia el exterior para apropiárselo, dejando los accesos en el nivel inferior. Sobre la caja, vacío cristalizado, flotan los respectivos apartamentos de padres e hija, separados por el volumen de agua de la piscina. El final de esta ascensión es el plano del jardín restituído en cubierta, una transposición que sitúa al disfrute del usuario a tiro de las magníficas

vistas, en una epitomización del anhelo más convencional. Como si de una reinterpretación de la cercana Villa Savoye se tratara, la casa se configura como un artilugio que se pincha en el terreno para mirar al horizonte, ocupando la menor huella posible, y transponiendo a la azotea la domesticación del espacio exterior. La distinta consideración del plano de soporte por parte de ambos arquitectos, el gran plain terrain abstracto corbuseriano, frente a la pequeña parcela suburbana de Koolhaas, permiten a este el aprovechamiento del jardín como extensión del exterior.

Si en la villa *Dall'Ava* se encuentran resonancias del trabajo de Le Corbusier, en *Dutch House* es posible identificar alguno de los rasgos más característicos de la casa Farnsworth, de Mies van der Rohe. El hecho de que cuente con un esquema funcional considerablemente más complejo no impide a Koolhaas trabajar en una formalización aparentemente sencilla, en una especie de remake de la pureza de líneas miesianas. Como ocurre en la casa americana, un prisma horizontal de vidrio se dispone sobre el terreno, aunque a cierta distancia del mismo, para su protección. Koolhaas manipula el terreno para dar cabida en este vacío de protección al garaje, conformado a modo de apeadero, mientras que la otra plataforma previa, más baja, que Mies colocaba para definir una zona privativa dentro del paisaje, experimenta aquí una suerte de hipertrofia que le permite albergar la zona de las hijas, habitantes ocasionales de la casa y, por tanto, separadas de la zona principal. El uso ocasional del plano superior, de cubierta, a modo de terraza, como en la *Casa Farnsworth*, es asumido por el bloque entero, como una pieza que complementa al volumen principal. En el interior del mismo también se escenifica una reinterpretación de la distribución miesiana, un empaquetamiento central de los servicios en una pieza opaca que articula a su alrededor los espacios de la zona de día... sólo que en este caso, la pieza central opaca alberga el dormitorio, al que se dota de un patio privativo. En definitiva, las relaciones entre las zonas públicas y privadas se multiplica en función del esquema funcional, desdoblado en dos casas con características diferentes.

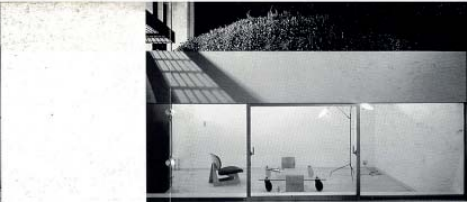
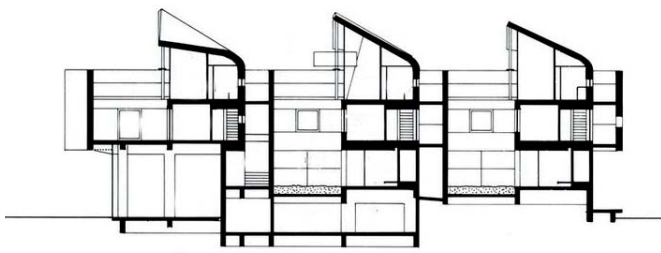
Este esquema de utilización del vacío para la conformación de los espacios de intercambio entre los ámbitos público y privado es usado en los dos ejemplos que restan de la lista planteada. *Nexus World* responde a la voluntad del promotor de introducir en Japón un nuevo estilo de



[3.187-3.188]

[3.187]: Fotografía nocturna de la fachada de la Dutch house de Rem Koolhaas. En: *OMA web* (1997) [en línea] Disponible en: <http://oma.eu/projects/dutch-house>. [Consulta: 27 de noviembre de 2016].

[3.188]: Secciones longitudinales de la Dutch house de Rem Koolhaas. En: *OMA web* (1997) [en línea] Disponible en: <http://oma.eu/projects/dutch-house>. [Consulta: 27 de noviembre de 2016].



[3.189-1.191]

vida urbano, sin edificios en altura. Los dos bloques en que se divide el proyecto se conforman así como rebanadas horizontales masivas, dispuestas sobre una estructura reticular de espacios semipúblicos y privados de prismas traslúcidos a través de los que se accede a las viviendas, en un esquema que pretende mezclar la tradición de la casa mediterránea con la casa patio miesiana:

(...) el proyecto explora una fusión de dos visiones distintas de la ciudad: la romana, a través del tejido urbano de Pompeya, un paño continuo donde la casa no se individualiza nunca como objeto, y las casas patio de Mies van der Rohe, agrupadas en manzanas, condensando la esencia de la arquitectura moderna para generar una forma urbana. Aquí, en Japón, el proyecto de OMA explora además la invención de una cultura transcontinental, una superposición de referencias occidentales y japonesas. (Jacques, 1998: 57)

[3.189]: Sección transversal del complejo Nexus World en Fukuoka de Rem Koolhaas. En: Levene, Richard C.: *El croquis: oma/rem koolhaas 1987-1993*, n.53, 1994. p. 91.

[3.190]: Fotografía de la fachada a la calle del complejo Nexus World en Fukuoka de Rem Koolhaas. En: Levene, Richard C.: *El croquis: oma/rem koolhaas 1987-1993*, n.53, 1994. p. 88-89.

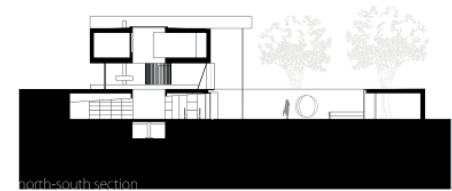
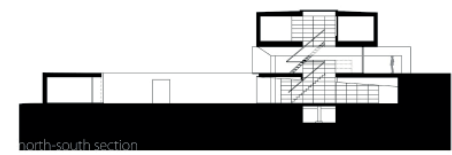
[3.191]: Imágenes de elementos significativos en puntos de contacto del edificio con el espacio público del complejo Nexus World en Fukuoka de Rem Koolhaas. En: Levene, Richard C.: *El croquis: oma/rem koolhaas 1987-1993*, n.53, 1994. p. 96-101.

Las veinticuatro casas individuales, de tres plantas, se empaquetan en el interior de dos bloques masivos que niegan cualquier relación visual con el exterior, organizándose cada una alrededor del vacío esculpido en vertical, que permite la articulación de todos los espacios interiores en un esquema mucho más generoso que el esperado de un entorno como el japonés. La riqueza de los espacios se basa en las relaciones que permite el vacío, de forma que cada casa ofrece una variedad de

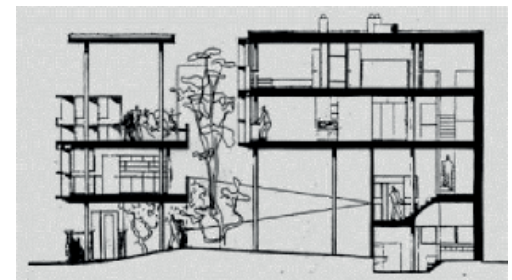
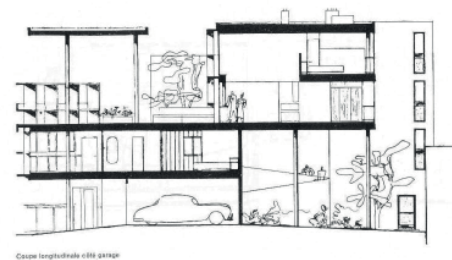
percepciones espaciales y contrastes tectónicos: confinado / dilatado, íntimo / abierto, público / privado, alto / ligero, concreto / abstracto. (Jacques, 1998: 57)

En la *Maison à Bordeaux* el esquema se complejiza, a petición del cliente¹ (Jacques, 1998: 63) y de una casa surgen tres superpuestas, interrelacionadas de distintas maneras. La casa inferior es la casa del apeadero, un bloque macizo que se entierra liberando un vacío central a través del que se produce el acceso, una “casa patio” que solidifica la coronación de la montaña para proporcionar así el plano donde se desarrolla la vida: una casa prácticamente invisible, una caja de vidrio vacía sobre la que flota la casa superior. Como señala Lleó, *mitad aire, mitad vidrio. Vacío y sólido fundidos. El interior y el exterior han dejado de ser opuestos, el cerramiento y la estructura han desaparecido, se han desmaterializado* (Lleó, 2005: 215). El volumen superior, un prisma apaisado, contiene a su vez sendas casas separadas por un vacío, para padres e hijos respectivamente, que sólo se abre en el perímetro para otorgar luz a la terraza del dormitorio principal. Uniendo las tres casas, un vacío vertical por el que puede discurrir la plataforma elevadora en que el dueño tiene su espacio personal, de modo que desde ella puede participar de la vida de cualquiera de las casas o aislarse en una altura intermedia. La biblioteca, realizada en vidrio, recorre asimismo las tres alturas, acompañando a la plataforma elevadora para que, en todo momento, no importa en qué nivel se encuentre, la habitación móvil sea la oficina del dueño, su universo flotante. Casi un siglo después de que Le Corbusier con su *planta libre* liberara de carga los cerramientos, Koolhaas, con su inquebrantable actitud transgresora y en busca de nuevas libertades espaciales, introduce con este proyecto la última liberación del espacio moderno: *la sección libre* (Lleó, 2005: 215). Incluso podría darse un paso más en el paralelismo señalando la *Casa Curutchet* (La Plata, Argentina, 1949–53), del arquitecto francés, ejemplo de transgresión de los principios establecidos, al aplicar en condiciones urbanas de manzana compacta y solar entre medianeras una solución más cercana a la paisajística de vivienda aislada. Mediante el manejo magistral de la

1. El cliente de la casa había sufrido un accidente de coche que lo había postrado en una silla de ruedas, circunstancia que había convertido tanto su antigua casa, como el entorno en que se situaba, el casco histórico de Burdeos, en una prisión. Para transmitir al arquitecto el tipo de casa que quería, se expresaba en los siguientes términos: *Contrariamente a lo que podría esperar, no quiero una casa sencilla. Quiero una casa compleja, porque la casa definirá mi mundo.* (Jacques, 1998: 63)



[3.192]



[3.193-3.194]

[3.192]: Secciones transversales por el hueco de la plataforma elevadora de la Villa en Burdeos de Rem Koolhaas. En: *OMA web* (1997) [en línea] Disponible en: <http://oma.eu/projects/maison-a-bordeaux>. [Consulta: 27 de noviembre de 2016].

[3.193-194]: Secciones longitudinales de la casa del doctor Curutchet en Buenos Aires de Le Corbusier. En: Boesiger, W.: *Ouvre complète 1946-1952*, vol.5, 1929 p.50.



[3.195-3.197]

[3.195]: Imagen de la plataforma elevadora de la Villa en Burdeos de Rem Koolhaas, en funcionamiento. En: *OMA web* (1997) [en línea] Disponible en: <http://oma.eu/projects/maison-a-bordeaux>. [Consulta: 27 de noviembre de 2016].

[3.196]: Fotografía del porche situado bajo planta primera de la Villa en Burdeos de Rem Koolhaas. En: *OMA web* (1997) [en línea] Disponible en: <http://oma.eu/projects/maison-a-bordeaux>. [Consulta: 27 de noviembre de 2016].

[3.197]: Fotografía de la fachada de la Villa en Burdeos de Rem Koolhaas hacia el patio apeadero de recepción. En: *OMA web* (1997) [en línea] Disponible en: <http://oma.eu/projects/maison-a-bordeaux>. [Consulta: 27 de noviembre de 2016].



cualificación del vacío, consigue una secuencia espacial en la que la transición entre lo público y lo privado se conforma de una forma extremadamente novedosa a la par que exitosa. Dicha cualificación le permite estirar en un pequeño espacio el recorrido entre lo público y lo privado, con una rica gradación intermedia que, de algún modo, adelanta la sección libre de Koolhaas, señalada por Lleó. En cualquier caso, la Maison à Bordeaux, en su planteamiento conceptual y formal, consigue incorporar muchos de los principios que, en relación a distintos aspectos de la construcción del espacio doméstico, surgen a lo largo de todo el s. XX, por lo que acaba por convertirse en una suerte de compendio general de una gran parte de la arquitectura del siglo pasado:

Koolhaas conoce, archiva, interpreta y reinventa. En la memoria y cultura de esta casa están las casas binucleares, de Marcel Breuer; la transparencia de la casa Farnsworth y la sección de la casa Tugendhat con su fachada motorizada, de Mies van der Rohe; el compendio Patio & Pavilion y la colina artificial de Robin Hood Gardens, de Alison y Peter Smithson; los cuerpos volados de la casa de la cascada, de Frank Lloyd Wright; el sistema de perforaciones de la casa de Konstantin Mélnikov; la visceralidad de la Casa sin fin, de Friedrich Kiesler; la espontaneidad de la casa de Charles y Ray Eames; la dialéctica

espacial de Le Corbusier y casi toda la arquitectura moderna del s. XX. Y es que, en este final de siglo, constituir la génesis del proyecto moderno ha de ser un punto de partida inevitable para replantear nuestra identidad y, desde ella, proyectar sin límites perspectivas de futuro nuevas e imprevisibles. (Lleó, 2005: 215-218)

Las imágenes comparativas entre la primera demostración pública de la seguridad del elevador para personas de Elisha Graves Otis en 1854, que daría alas a la construcción de viviendas en altura, y el fotograma correspondiente a la escena del documental *Koolhaas houselife* en el que la señora de la limpieza recorre toda la casa en la plataforma elevadora, ilustran el modo en que Koolhaas maneja la descontextualización y la subversión de los estereotipos como estrategia del proyecto. Escenas aparentemente muy similares, responden sin embargo a conceptos opuestos: el ascensor como prolongación mecánica del recorrido de acceso, encerrado en sí mismo, sin oportunidad para la cualificación espacial de dicho recorrido, frente a la plataforma abierta, que permite dotar al vacío de una funcionalidad dinámica, una articulación espacial a través de un negativo cambiante. La plataforma refuerza y a la vez altera el esquema funcional tan claramente construido por el arquitecto holandés, en ascenso desde la zona de servicio, pasando por el vacío transversal de la zona noble hasta llegar a la caja "flotante" que encierra la intimidad en los dormitorios, de forma que el gradiente de la privacidad cambia a medida que la plataforma varía de posición. De esta forma, Koolhaas encuentra una nueva dimensión para la transición hacia la privacidad, mediante la reinterpretación de un mecanismo tan ligado a la cotidianeidad moderna como el elevador que inventara Otis.



[3.198]



[3.199]

[3.198]: Dibujo que reproduce la presentación del primer ascensor de seguridad de OTIS, en la Exposición Mundial que se celebró en el Palacio de Cristal de Nueva York en 1854. En: *OTIS web* (1996) [en línea] Disponible en: <http://www.otis.com/site/es-esl/Pages/Ascensores-Otis-Elisha-Graves-Otis-Desarrollo-ascensor-moderno.aspx>. [Consulta: 5 de octubre de 2015].

[3.199]: Fotograma extraído de la película documental *Koolhaas houselife*. Se muestra a Guadalupe Acebo, una mujer de Badajoz que desde hace más de 10 años limpia la casa en Burdeos de Rem Koolhaas, subiendo sus herramientas de limpieza empleando la plataforma elevadora. En: Lemoine, Louise; Béka, Illa (2013). *Koolhaas houselife*. [vídeo]. Francia/Italia.

Conclusiones

Como se ha podido constatar, la construcción del gradiente público-privado encuentra en el vacío uno de sus elementos definitorios de mayor relevancia, por lo que su puesta en valor como instrumento del proyecto arquitectónico resulta clave en la conformación de los espacios domésticos. Inicialmente surgida como una herramienta de control y protección por parte del sujeto frente su entorno, no sólo en términos de seguridad, sino también en lo relativo al acondicionamiento medioambiental, su consolidación funcional en el organigrama de la casa convierte la manipulación de este elemento en una estrategia compositiva fundamental en la construcción del espacio privado. El cambio de paradigma experimentado en la creación de los tejidos urbanos con la modernidad del s.XX otorga un papel de menor protagonismo a la manipulación del vacío como herramienta, ya que, de igual forma que en los diagramas gestálticos, pasa de ser figura a fondo. La objetualización de la arquitectura se generaliza en el proceso de crecimiento de la ciudad, y el edificio aparece como entidad aislada alrededor de la que el vacío público y privado se confunden sin solución de continuidad, confiando al redibujado de las lindes mediante vallas y setos lo que tiene una complejidad mucho mayor. No obstante, una mirada más amplia, que recoge no solo la retrospección hacia la tradición histórica, sino también la consideración del sujeto como una realidad compleja, una *gestalt* condicionada por el entorno y conformada por fenómenos de contraste y dualidades encontradas, permite señalar nuevos horizontes en los que el vacío adquiere protagonismo en la ideación del espacio de habitar. La vigencia de esta trayectoria asociada al vacío como materia de proyecto ha originado numerosos ejemplos que constituyen para el profesional un sólido marco de referencia, que facilita la implementación de estrategias encaminadas al enriquecimiento del ámbito espacial de negociación entre lo público y lo privado. De esta forma queda cubierto, a través de la **dualidad positivo-negativo** diseccionada en estos dos capítulos, el aspecto puramente material de los mecanismos con que el proyecto arquitectónico se dota para interpretar el doble juego de protección e interacción, entre privacidad y proyección pública. El siguiente capítulo aborda el lugar que el tercero de los elementos en juego en este fenómeno de tránsito, el **individuo**, ha de ocupar en relación a la colectividad que conforma su entorno social inmediato, y cómo esta posición ha determinado la arquitectura de la modernidad.

4.0 EL INDIVIDUO FRENTE AL GRUPO. LA COLECTIVIDAD COMO HÁBITAT

| | |
|-----|---|
| 277 | Individuo y colectividad. Escalas de lo privado |
| 281 | El espacio privado cotidiano. La casa en la construcción del sujeto |
| 295 | 1. Unité d'Habitation de Marsella. Le Corbusier y la universalidad en la negación del individuo |
| 313 | 2. El Orfanato de Amsterdam. Aldo van Eyck y la disciplina configurativa El niño, la ciudad y el artista |
| 343 | 3. Residencia de estudiantes en Weesperstraat, Amsterdam (1959-1966): Herman Hertzberger y lo colectivo como estructura |
| 357 | 4. Golden Lane: entre la utopía publicada (A+P Smithson) y la realidad construida (Chamberlin, Powell and Bon) |
| 385 | 4. Reformulaciones y secuelas, manifiesto frente tradición; proletariado y lujo: Robin Hood Gardens y The Barbican. |
| 420 | Conclusiones |



Individuo y colectividad. Escalas de lo privado

En los capítulos anteriores se han identificado y analizado diferentes estrategias proyectuales en torno a la construcción del gradiente entre los ámbitos público y privado, prestando atención por un lado a la materialización de la envolvente construida del espacio doméstico, y por otro al papel que la ausencia de materia puede jugar en la configuración espacial de dicha transición. Se trata por tanto del estudio de componentes materiales cuya manipulación resulta de vital importancia no sólo para la cualificación de estos espacios de intercambio, también deja su impronta a ambos lados de la frontera brumosa que definen, tanto hacia el exterior urbano como en el interior doméstico. Se ha levantado así la tramoya con que manejar los decorados de una representación teatral en la que actores y público se enfrentan (se encuentran) de acuerdo con un guión cambiante que busca su adaptación a las nuevas condiciones del habitar.

Hasta ahora, a lo largo de esta investigación, la confrontación interior-exterior se ha vinculado a la equivalencia directa entre unidad doméstica y familia, por lo que la relación de lo privado y lo público presentaba un carácter unívoco. Incluso en el caso de los conventos, complejos de residencia colectiva, el individuo carece de autonomía para definir qué tipo de relaciones establece tanto con sus convivientes como con el exterior, donde la orden monástica es proyectada como una unidad. Sin embargo, y como señala Michel de Certeau en la cita introductoria, el mundo es ahora un lugar de masas en las que el

En página anterior:

[4.000]: Espacio central ajardinado en Robin Hood Gardens, Londres. A+P Smithson, 1969. Fotografía: S.C.R., Febrero 2016.



[4.001]



[4.002]

individuo pierde su carácter insular, definitorio, para pasar a ser una simple gota en un océano de creciente expansión. Con ello, el filósofo francés hace referencia al brusco cambio experimentado por el soporte de la vida cotidiana a lo largo del último siglo, en un mundo en el que la población urbana ha sufrido un incremento exponencial frente a la población rural, en ciudades que cada vez son más extensas, pobladas y densas. Si a mediados del s. XVII el porcentaje de población rural era del 5,9% , en 1900 ya había alcanzado el 18% (del Campo, 2008: 2), llegando en 1950 al 29,6%. Esta progresión no ha hecho sino acentuarse y, de acuerdo con los datos de la ONU, en la actualidad existe un 54% de población urbana, esperándose alcanzar el 66% en el año 2050. En los países desarrollados, dicho porcentaje es aún mayor (78%). Aproximadamente la mitad de la población urbana vive en ciudades de menos de 500.000 habitantes, mientras que un 12,5% lo hace en alguna de las 28 mega urbes que en la actualidad superan los 10 millones de habitantes. (Dpto. Asuntos Económicos y Sociales de las Naciones Unidas, 2014: 1-3)

Todas estas cifras no hacen más que ilustrar la importancia creciente que la densificación ha ido alcanzando en la estructura urbana de la ciudad moderna y, como consecuencia, la relación directa entre universo doméstico y la tipología colectiva de habitar. En definitiva,

[4.001]: Vista nocturna de Hong Kong desde el pico Victoria. Fotografía: Jae-Won Kim, junio 2014.

[4.002]: Vista del barrio amurallado de Kowloon en Hong Kong. En: Girad, Greg; Lambot, Ian: *City of Darness: Life in kowloon Walled City*, 1993. p. 74.

células habitacionales de ocupantes autónomos se agrupan en bloques residenciales que requieren de la implementación de mecanismos para la salvaguarda de la privacidad de cada unidad con respecto al exterior público, así como la articulación de las relaciones de interdependencia en el espacio colectivo.

Este capítulo abordará el estudio de las estrategias proyectuales producidas a lo largo del s. XX por las distintas corrientes adscritas a la modernidad en torno al gradiente de la privacidad en el habitar colectivo. Dichas estrategias se desgranarán de forma paralela a la evolución experimentada por la categoría de lo privado en arquitectura, desde su consolidación como necesidad de las clases medias occidentales en el s. XIX, su pérdida de presencia en el discurso de las primeras vanguardias del s. XX, hasta su recuperación como objeto del proyecto de la mano de la segunda generación de la modernidad. La trayectoria del pensamiento filosófico desarrollado en relación a este tema a lo largo del s. XX tiene un marcado carácter pendular, oscilando entre las posturas adscritas al positivismo en un extremo y las corrientes fenomenológicas en el otro.

Alimentado por las teorías de Auguste Comte, el positivismo es el vertebrador en gran medida de la producción del Movimiento Moderno, incorporando una percepción del sujeto universalista, como *pieza de un engranaje sujeta a observación y experimentación, como un dato estadístico objetivable*, basándose únicamente en lo cierto, en aquello que es medible, real.¹ De aquí surgen conceptos como la "máquina de habitar" corbuseriana, o el *Existenzminimum* como marco de actuación para la creación de la vivienda, equiparada ésta con un objeto de producción industrial en serie en el que la funcionalidad prima sobre otras consideraciones. En el lado opuesto se situarán las corrientes fenomenológicas que reconocen la subjetividad como

1. "El carácter fundamental de la filosofía positiva es considerar todos los fenómenos como sometidos a leyes naturales invariables, cuyo descubrimiento preciso y su reducción al menor número posible es el fin de nuestros esfuerzos"(...) El conocimiento y la cultura del hombre están inmersos en el mundo natural y pueden estudiarse científicamente. Así, en el pensamiento positivista la filosofía sería ante todo un auxiliar del trabajo científico; tiene derecho a existir en la medida en que justifica e interpreta la ciencia, el verdadero y maduro modo de conocimiento al que el hombre ha accedido en su evolución, una evolución que comienza en el mundo puramente animal, en los primates. El objetivo del pensamiento positivista es intensificar esta evolución, llevar al hombre hacia una sociedad perfecta, sin conflictos, organizada por la ciencia; trasladar la trascendencia de la religión a la inmanencia de la vida. Por ello la teoría positivista terminará constituyéndose en una "religión de la humanidad", una religión dedicada a hacer del mundo el reino del orden y el progreso. (Ábalos, 2000: 70)



[4.003]

integrante fundamental de la realidad, y al sujeto como conjunto de las experiencias vitales que le otorgan sentido real (Ábalos, 2000: 69-93).

Si, como se ha visto anteriormente, para la puesta en valor del vacío en los procesos de ideación artística había sido relevante la aplicación de los principios gestálticos de fondo-figura, estas ideas aparecen también ligadas a la definición de la posición del hombre en relación al mundo al que pertenece como sujeto social.² Esta vocación última del hombre, impide su plena identificación sin el concurso de las condiciones de contorno en que se desarrolla su cotidianidad. La presencia que en ésta ha adquirido del ámbito privado colectivo obliga a un análisis de aquellos casos de estudio que permitan establecer las conclusiones más adecuadas para su aplicación desde la práctica profesional.

2. En este sentido, el teólogo Romano Guardini, introducido en el capítulo anterior en relación a su influencia sobre el pensamiento y la obra construida de Mies van der Rohe, recurrirá a la *Gestalt* con objeto de desentrañar la conformación del individuo: los seres vivos son identificados con un entramado de pares de "contrastes", aspectos de la vida aparentemente opuestos pero interrelacionados en su esencia. El hombre está así estructurado por una forma configuradora ("*Gestalt*"), que ensambla diversos elementos contrastados, cuyo reconocimiento depende de la relación constitutiva que existe entre el todo y las partes. En una *gestalt* se unen diversos elementos y dan lugar a una realidad dotada de una forma interior que le da consistencia y de una figura externa que permite reconocerla frente a otras realidades. (Guardini, 1996)



[4.004]

[4.003-4.004]: Juan Muñoz: *Double Bind*. 2001. Instalación temporal realizada en la Tate Modern de Londres. Fotografía: Attilio Maranzano cortesía de Fondazione HangarBicocca, Milan. Con esta obra, Muñoz pretende apelar a la dualidad conformadora del sujeto, referida a sus facetas pública y privada. Genera un estrato de espacios aparentemente domésticos, inaccesible para el espectador, que flotan por encima de su cabeza. En el recorrido, este va descubriendo escenas en las que establece comunicación visual con las figuras, algunas de las cuales parecen interactuar con él, mientras otras se vuelcan hacia el supuesto interior. El propio artista afirmó, cuando se inauguró la obra en la Tate Modern, que trataba de provocar la experiencia de los espectadores, «como si estuvieran en una ciudad en lugar de en un museo».



[4.005]

El espacio privado cotidiano. La casa en la construcción del sujeto.

En el curso de esta investigación se ha podido constatar cómo la necesidad de protección de la privacidad condiciona desde muy antiguo la configuración del espacio doméstico en todas las civilizaciones, llegando a ser fuertemente determinante en la cultura islámica. La irrupción de los musulmanes en la Península Ibérica a principios del s. VIII y su permanencia aquí durante casi ocho siglos suponen de facto la introducción en el Occidente medieval de una forma de entender la cotidianeidad que, contraria a la tradición griega y romana, niega el espacio público como soporte de relación social, más allá del mercado o la mezquita. La impronta dejada por este largo periodo histórico está presente aún hoy en la tradición heredada, especialmente en aquellas zonas donde la presencia islámica tuvo mayor duración, como es el caso del Sur de España, donde los mecanismos espaciales asociados a la privacidad forman parte de la conciencia colectiva.

[4.005]: Autor anónimo. *Nacimiento de Caterina Cornaro*, s. XVI (Detalle). Fondazione Federico Zeri. Università di Bologna.

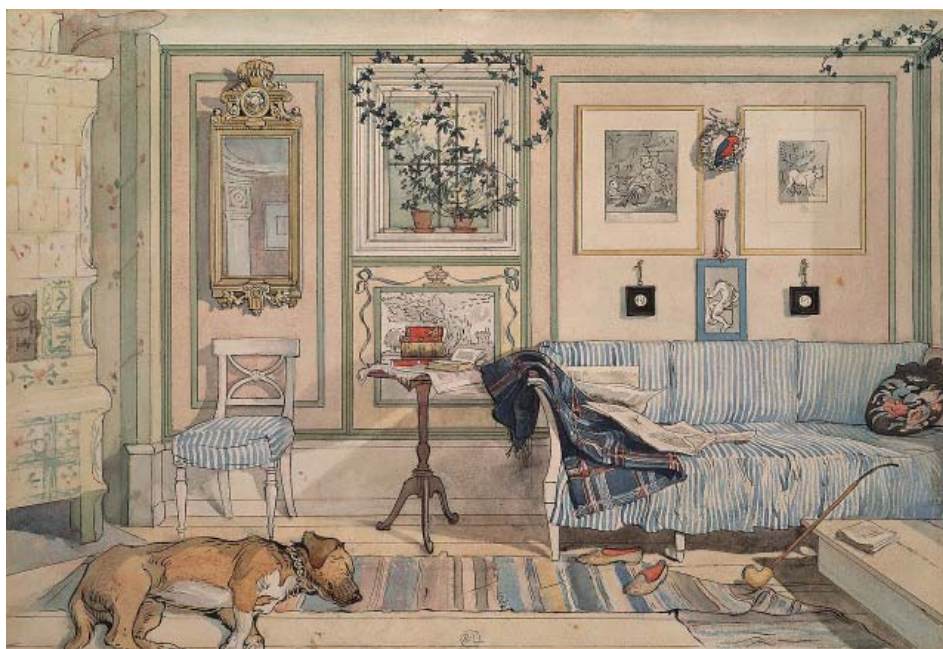
Sin embargo, en el resto del ámbito occidental, la privacidad como parcela de la vida cotidiana aparecerá considerablemente más tarde,

en lo que Blanca Lleó denomina "la prehistoria de la modernidad", que abarcaría desde el último cuarto del s. XVIII hasta el final del s. XIX. (Lleó, 2005: 18-41). Surge como una faceta más de la realidad individual que adquiere carta de naturaleza por contraposición a la proyección del ámbito público sobre el universo íntimo del sujeto. Aparece así la necesidad de protección de éste frente a un entorno en el que ha de integrarse con otros congéneres cuyos intereses le resultan a menudo antagónicos, pero de los que depende en su condición de animal social. Esta suerte de negociación entre contendientes, parte intrínseca del desarrollo vital del hombre, es determinante en la creación del soporte físico en el que desenvuelve su cotidianeidad (la vivienda), puesto que no sólo debe satisfacer su necesidad de protección sino también la de identificación: ser el estuche de su universo personal. Así lo expone Michel de Certeau en *Invenición de lo cotidiano*, donde investiga las claves que construyen el mundo del día a día del sujeto, a través de las distintas parcelas que confluyen en su realidad, desde el lenguaje que utiliza hasta el espacio que habita:

Habitar aparte, fuera de los lugares colectivos, equivale a disponer de un lugar protegido donde se separa la presión del cuerpo social sobre el cuerpo individual, donde lo plural de los estímulos se filtra o, en todo caso, idealmente debería filtrarse. (De Certeau, Playol, 1994: 148)

En el mundo moderno occidental, es durante el s. XIX cuando el espacio doméstico empieza a entenderse no ya simplemente como un ámbito separado de lo público, sino más bien un retiro del mismo. Frente al lugar de trabajo, en el que debe producirse la relación de intercambio con el exterior, los espacios de habitar se convierten por primera vez, para el sujeto privado, en una antítesis de aquél (Riley, 1999: 11). La casa tiene para el burgués el papel de refugio, un reducto en el que protegerse de la muchedumbre de la calle de la ciudad moderna, el lugar que debe mantener sus ilusiones. El individuo encuentra por tanto una proyección de sí mismo en el interior que habita, que se construye de forma paralela a la conformación de su personalidad y como proyección de la misma:

El interior no es sólo el universo, sino también el estuche del individuo. Habitar significa dejar huellas. En el interior, estas se subrayan.



[4.006]

(...)El siglo XIX estaba más ansioso de habitar que ningún otro. Concibió la vivienda como un estuche para el hombre, insertando a éste, junto con todos sus complementos, tan profundamente en ella, que se podría pensar en el interior de la caja como un compás, donde el instrumento yace encajado junto con todos sus accesorios en profundos nichos de terciopelo, casi siempre de color violeta. (Benjamin, 2005: 44 - 239)

Las condiciones de insalubridad, desorden urbanístico y sobrepoblación que atenaza a las grandes ciudades europeas como Londres o París desde finales del s. XVIII y durante todo el siglo XIX, están en el origen de esta necesidad por la protección de la intimidad, entendida casi como simple integridad física (las epidemias a causa de la falta de higiene son continuas y se extienden desde los barrios populares a los burgueses y aristocráticos). Las transformaciones llevadas a cabo en el tejido urbano en la Europa occidental, adoptando el modelo de ensanche puesto en práctica en París de la mano de Haussmann, o en Londres, con una expansión exponencial aunque sin un plan global estructurante, no conseguirán resolver los problemas de fondo, agravados por el fuerte avance de la Revolución Industrial y la llegada masiva a las ciudades de mano de obra para trabajar en las nuevos grandes polos fabriles. Los movimientos revolucionarios que se extienden por la Europa decimonónica contribuyen a la utilización recurrente del espacio público para la expresión del descontento

[4.006]: Carl Larsson: *Lathörnet* (esquina cómoda), 1894. National Museum of Fine Arts de Suecia.



[4.007]

social, lo que refuerza la necesidad de encontrar refugio en el espacio privado personal:

La calle es el nuevo hogar de la colectividad y la muchedumbre. El individuo encuentra un asilo laberíntico que le permite desaparecer en la multitud sin dejar huellas. Frente a la muchedumbre de la calle, frente a la ciudad moderna, que acumula conflictos y contradicciones, y ante la pesadilla de las masas proletarias revolucionarias, el sueño burgués de habitar en la casa constituye el último reducto. La estrategia radica en la separación total de la realidad exterior y el espacio vital. (...) Muchedumbres en permanente movimiento y conmoción aparecían por primera vez como fuerza social revolucionaria y como masa de consumidores, y, desde principios del s. XIX, transformarán las ciudades en metrópoli. Ante la amenaza que constituyen, se refuerza un proceso ya iniciado: la rígida separación de las esferas pública y privada, y la retirada al *intérieur*. (Lleó, 2005: 21- 23)

Como ejemplo paradigmático de esta retirada del exterior y construcción de un mundo absolutamente personal, aparece la casa que el arquitecto Sir John Soane se construyó en Londres entre finales del s. XVIII y mediados del s. XIX, en los números 12, 13 y 14 de Lincoln's Inn Fields. El conjunto se destina a los usos de vivienda familiar y estudio profesional, pero destacará sobre todo como singular contenedor de la enorme colección de arte y antigüedades que Soane acumularía a lo

[4.007]: Fotografía de barricada en la calle Charonne durante el motín del 18 de marzo de 1871, fecha que se considera el inicio del período conocido como la comuna de París. Fotografía: Anónimo.



[4.008]

[4.008]: Fachada hacia la calle de la casa del arquitecto Sir John Soane, actualmente convertida en museo, Londres. Fotografía: S.C.R., febrero 2016.

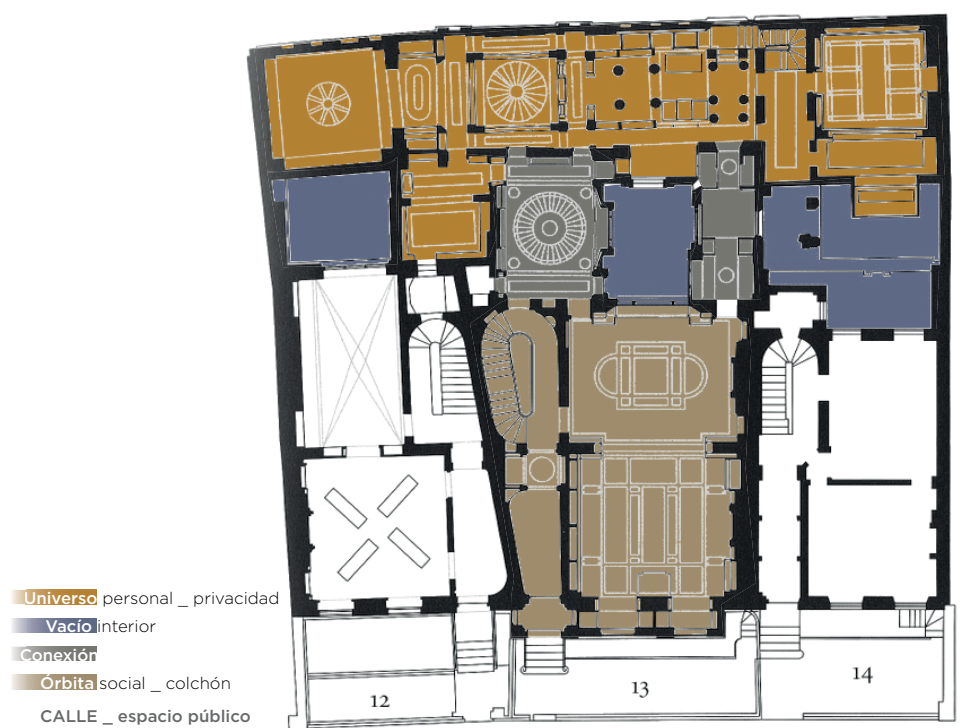
[4.009]: Dibujo de la habitación para desayunar de la casa Soane que apareció en la primera revista ilustrada de la historia conocida como *The Illustrated London News*. En: *Sir John Soane's museum london* (1999) [en línea] Disponible en: <http://www.soane.org/>. [Consulta: 17 de febrero de 2016]



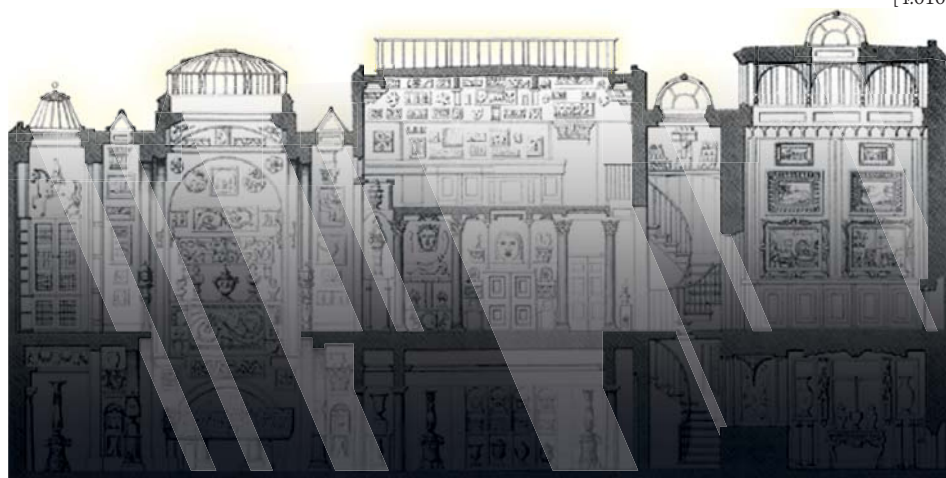
[4.009]

largo de su vida. En esta obra, el arquitecto incorpora algunas de las nuevas ideas desarrolladas por los teóricos de la época, desde rasgos propios del iluminismo de Boulée a la simplificación ornamental en los cerramientos derivada de los escritos de Laugier, pasando por el pintoresquismo inglés, y, sobre todo, la afición por las antigüedades y la ruina, tan a la moda en aquel momento. La retirada al interior se materializa de forma patente en la ocupación de las traseras de las casas, evitando en la medida de lo posible la relación con el exterior, y generando una secuencia espacial principalmente introspectiva. Entradas de luz cenital de sutiles matices cromáticos en función del vidrios usado de los lucernarios de cubierta, o la colocación estratégica de espejos que persistentemente devuelven al habitante la visión del interior, consiguen una separación absoluta de lo privado en relación a lo público. Con el tiempo, Soane irá conformando, en una abigarrada composición, un espacio expositivo integrado en la casa y lleno de piezas arqueológicas y elementos artísticos singulares, en un intento por poner en valor lo permanente de la belleza antigua frente al mundo exterior, cambiante y transitorio.

Este ingenio personal de Soane resume como una metáfora la relación entre interior y exterior de la casa situada en Lincoln's Inn Fields: lo inmutable y eterno de las obras de arte son la huella del coleccionista y, por tanto, su barrera protectora



[4.010]



[4.011]

contra lo contingente, efímero y fugitivo de la modernidad que avanza inexorable en el exterior. La casa como un estuche es el perfecto soporte de esas huellas; el sueño de habitar en la prehistoria de la modernidad es un *intérieur*, "un retiro del mundo, callado, frondoso y bien guardado" que se construye de espaldas al cambio radical y amenazante de la modernidad. (Lleó, 2005: 39)

La casa Soane constituye el epítome construido de la equivalencia entre espacio doméstico y universo interior del que lo habita. Pocas

[4.010]: Planta de la casa Soane, diferenciando con colores las diferentes zonas de uso. S.C.R.

[4.011]: Sección de la casa Soane, mostrando la entrada y difusión de la luz a través de las aberturas en cubierta. S.C.R.

[4.012]: Dibujo de la galería en planta baja de la casa Soane, mostrando las paredes plegables. En: *Sir John Soane's museum london* (1999) [en línea] Disponible en: <http://www.soane.org/>. [Consulta: 17 de febrero de 2016]

[4.013]: Sección de la casa Soane. En: *Sir John Soane's museum london* (1999) [en línea] Disponible en: <http://www.soane.org/>. [Consulta: 17 de febrero de 2016]



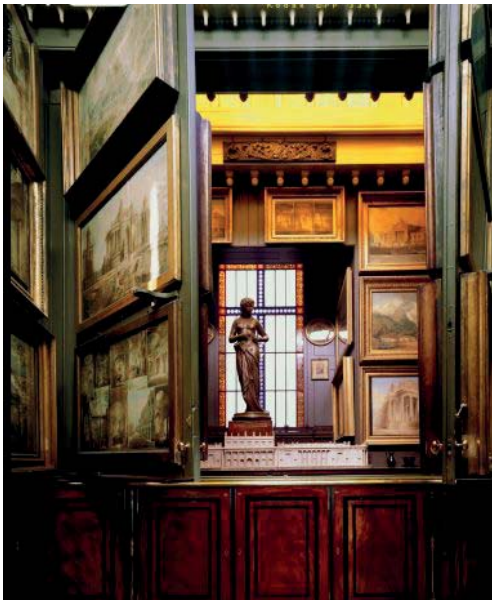
[4.012]



[4.013]



[4.014]



[4.015]

[4.014]: Fotografía del interior de la casa-museo Soane. Fotografía: S.C.R., febrero 2016.

[4.015]: Fotografía de la galería en planta baja de la casa Soane, mostrando las paredes plegables. En: *Sir John Soane's museum london* (1999) [en línea] Disponible en: <http://www.soane.org/>. [Consulta: 17 de febrero de 2016]

obras de arquitectura han conseguido estas cotas de transmisión del mundo onírico y personal de su habitante, sin embargo no deja de ser una muestra exagerada de algo que ocurre en toda vivienda: la proyección de la personalidad del dueño en su configuración y su modelado. Aunque gran parte de su carácter innovador resida en la provisión de un espacio recluso y separado del exterior que acentúa la sensación de universo personal, la casa Soane se une a la senda de la definición del ámbito del individuo a través de recuerdos y cosas materiales que describen una vida. El hecho de generar un estuche perfecto para este bagaje vital simplemente acentúa dicha estrategia, de modo que la identificación entre habitante y espacio de habitar es completa y unívoca.

Las intervenciones urbanas llevadas a cabo en el s. XIX, en pos de la consecución de unas condiciones mínimas de salubridad e higiene aparentemente incompatibles con el tejido tradicional histórico de muchas de las grandes ciudades europeas, propician el comienzo de la construcción seriada de la vivienda. A principios del s. XX surgirán de nuevo propuestas urbanas a gran escala basadas en la *tabula rasa*, que apuestan por un nuevo modelo de ciudad en la que predomina la vivienda colectiva, haciéndose patente la equiparación del espacio de habitar con un objeto de producción en serie. Este modelo conllevará la pérdida de identidad de un habitante que se querrá universal y



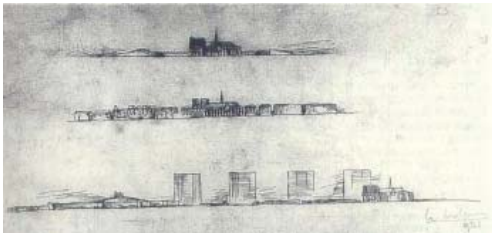
[4.016]

estereotipado, estándar (Colomina, 1994: 10-15), lo cual convertirá el espacio de habitar de la clase media en impersonal, uniformado, quedando abolida la separación radical entre interior y exterior.

El hombre ya no es más un individuo libre y central que crea y construye a su imagen y semejanza: es un producto social, funcional a determinadas relaciones de poder, cuyas pautas de comportamiento están sometidas a vigilancia. (...) El sujeto no es ya un productor individual de significado sino más bien un conglomerado heterogéneo, con perfiles borrosos, un movimiento, una «entidad variable y dispersa cuya verdadera identidad y lugar se constituyen en las prácticas sociales», tal y como Michael Hays lo ha descrito en su *Modernism and the Posthuman Subject* (1992). Algo que sólo es enunciable en plural, como multiplicidad. (Ábalos, 2000: 147)

Las propuestas de renovación radical de la ciudad moderna que contemplaban la demolición masiva y sin justificar de la ciudad tradicional, como en el *Plan Voisin* de Le Corbusier o la *Hochhausstadt* (Ciudad Vertical) de Hilberseimer encuentran un campo abonado en la devastación que la guerra había producido en muchas ciudades europeas. La demolición ya estaba hecha, lo cual, unido a la fe en la construcción de un nuevo mundo a través del orden y la precisión de la ciencia, allanan un camino para este tipo de propuestas. (Comité Editorial DASH, 2011: 2) Los sucesivos CIAM (*Congrés Internationale d'Architecture Moderne*), iniciados por Le Corbusier y Sigfried Giedion en 1928, preconizan la puesta en práctica de ese nuevo modelo de

[4.016]: Fotografía de una familia de un barrio pobre de Londres, rodeada de sus pertenencias tras haber sido desahuciada. En: *BBC* (2015) [en línea] Disponible en: <http://www.bbc.com/culture/story/20150626-london-literatures-labyrinth-of-lost-souls>. [Consulta: 23 de febrero de 2016]



[4.017]



[4.018]



[4.019]

ciudad, basado en la división funcional *vivienda - ocio - trabajo - circulación* que recogerá la Carta de Atenas de 1933. El trabajo de muchos arquitectos en la reconstrucción de la Europa de la Postguerra transitará por los caminos apuntados en los primeros CIAM, siguiendo el ejemplo, sobre todo publicado, en parte construido, de los primeros maestros.

No obstante, pronto surgen desde dentro del mismo CIAM propuestas mediante las que se aboga por la recuperación de la identidad perdida del individuo en la ensoñación maquinista de las primeras vanguardias. En 1943, José Luis Sert, Fernand Léger y Sigfried Giedion publican *Nine Points on Monumentality* (Giedion, S.; Léger, F.; Sert, J.L., 1943) un manifiesto que reivindica la puesta en valor de la memoria colectiva como forma integradora en la sociedad, destacando el deseo del individuo de sentirse presente en su vida social y comunitaria más allá de las consideraciones funcionales. Con ello los autores están reintroduciendo el concepto de identidad en la producción de la arquitectura, aunque sin incidir en el escenario cotidiano, la vivienda. A esta labor contribuirá la nueva generación de arquitectos nacidos tras la 1ª Guerra Mundial, quienes rechazan de plano la mera división funcional como argumento principal en la estrategia de conformación de los nuevos tejidos. En este sentido destaca el papel

[4.017]: Croquis del plan Voisin de Le Corbusier en París.

[4.018]: Dibujos de los edificios proyectados para el plan Voisin de Le Corbusier en París.

[4.019]: Fotografía de la maqueta de los edificios proyectados para el plan Voisin de Le Corbusier en París.

En: *Fondation Le Corbusier* (2004) [en línea]
 Disponible en: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6159&sysLanguage=fr-fr&itemPos=150>. [Consulta: 24 de febrero de 2016].

de los miembros del Team 10, grupo surgido a principio de los años 50, que, aglutinando diversas corrientes, generarán una nueva forma de entender la arquitectura del habitar a través del papel que juega en ella el individuo y su identidad.

Aparece así la incorporación al proceso creativo de la inserción social del sujeto como condicionante de relevancia, de modo que la casa sea un lugar de intercambio, como explica De Certeau:

El jardín cerrado donde el cuerpo disimula su pena y sus alegrías no es una ciudad prohibida. Si no quiere convertirse en sinónimo de una terrible residencia obligatoria, apartado de los seres vivos, el espacio privado debe saber abrirse a flujos de entrantes y salientes, ser el lugar de paso de una circulación continua, donde se cruzan objetos, gente, palabras e ideas. Pues la vida también es movilidad, impaciencia del cambio, relación con lo plural del prójimo. (...) La vida se mantiene y se desplaza, se usa, se hace y se rehace, crea nuevas configuraciones de seres y objetos, a través de las prácticas cotidianas de los seres vivos, siempre semejantes y diferentes. El espacio privado es esta ciudad ideal en la que todas las personas que pasan tendrían rostros queridos, cuyas calles resultan conocidas y seguras, cuya arquitectura interior puede modificarse casi a voluntad. (De Certeau, Playol, 1994: 150)

En definitiva, la correcta modulación del intercambio entre los ámbitos público y privado aparece como una de las claves para la generación de una arquitectura y urbanismo de calidad, una vez superada la secuencia de posiciones polarizadas y alternantes. El planteamiento de equilibrio que según De Certau debe presidir la vida cotidiana constituye un objetivo difícil de conseguir al que numerosos arquitectos han dedicado un esfuerzo considerable a lo largo del pasado siglo, siendo hoy una piedra de toque con la que comprobar la idoneidad de una propuesta arquitectónica, incluyendo no sólo la vivienda (aunque en ese campo resulte vital). Esta prueba de calidad incorpora los criterios forjados mediante determinadas y variadas propuestas, algunas utópicas, otras construidas, que se han sucedido en los últimos setenta años y que contribuyen a la adquisición por parte del profesional de las herramientas proyectuales necesarias para afrontar esta cuestión.



[4.020]

[4.020]: Fotografía del espacio de estancia, situado junto a la entrada y que comparten por parejas las habitaciones de la residencia de ancianos De Drie Hoven, de Herman Hertzberger. En: *Hidden architecture* (2016) [en línea] Disponible en: <http://www.hiddenarchitecture.net/2016/06/de-drie-hoven.html>. [consulta: 1 de marzo de 2016]



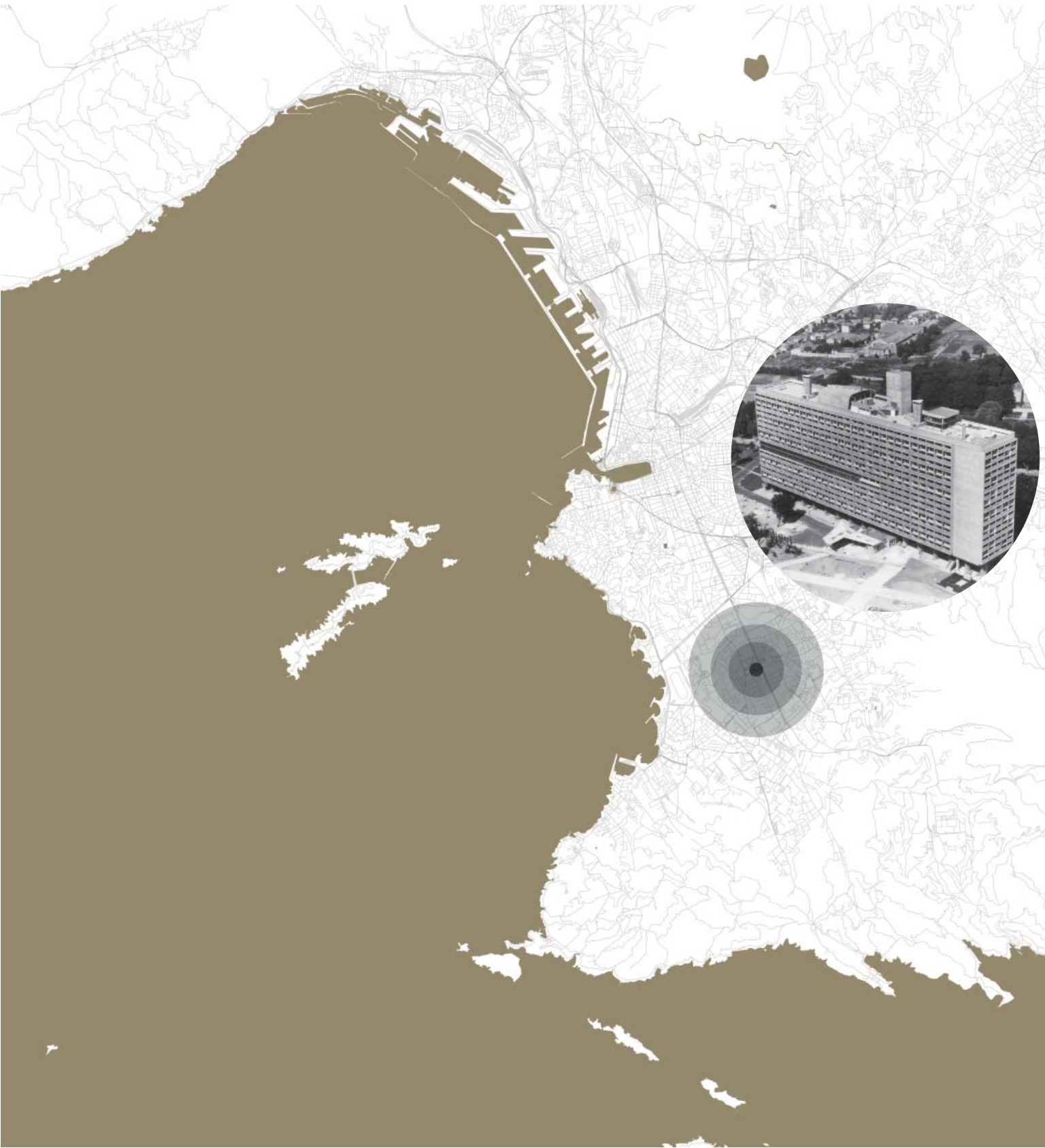
[4.021]

Para profundizar en este recorrido, se proponen a continuación unos casos de estudio mediante los que se incorporan a la investigación de los principios genéricos que informan dichas obras, a través las cuales se realiza un corte longitudinal del sustrato que soporta la producción actual del espacio de transición colectivo. La selección no se rige por el criterio de exhaustividad, por cuanto la tarea sería inabarcable, aunque sí son reconocibles los hitos que han contribuido de forma notable a la conformación del paisaje en el que el trabajo el profesional actual puede encontrar un encuadre sólido para su obra. La secuencia incluye edificios icónicos como la *Unité d'Habitation* de Marsella, de Le Corbusier, o las propuesta de Alison y Peter Smithson para *Golden Lane* y *Robin Hood Gardens*, en Londres, hasta otros ejemplos que se sacuden ahora el polvo acumulado en repisas de un cierto olvido, como el *Narkomfin* de Ginzburg y Milinis, en Moscú, *Golden Lane Estate* y *Barbican Estate* de Chamberlin, Powell and Bon, en Londres, o el *Orfanato* de Aldo van Eyck y la *Residencia de estudiantes* de Herman Hertzberger, Amsterdam. A continuación se desarrolla una aproximación a dichos edificios referida a la resolución que sus respectivos autores efectuaron de los aspectos involucrados en el intercambio interior-exterior, donde se percibe el reflejo de los principios de pensamiento que vertebran la obra del arquitecto en función del momento histórico y el lugar donde esta se desarrolla. Todos conforman una base sólida sobre la que construir un criterio propio para abordar la cuestión del tránsito entre los ámbitos público y privado en la vivienda colectiva.

[4.021]: Fotografía de la fachada de un módulo residencial en la residencia de ancianos de Hertzberger en De Overloop. En: Reinink, Wessel: *Herman Hertzberger*, 1990 p.73.

| | | | | | | | | |
|---------------------------|---------|-----------|-------------|-----|------------|-----------|----------------|------------------|
| 1/ Unidad habitación | 1974-52 | Marsella | Francia | UTM | 43.261397, | 5.396341 | Unidades_ 337 | Habitantes_ 1250 |
| 2/ Orfanato | 1955-60 | Amsterdam | Holanda | UTM | 52.340655, | 4.856536 | Unidades_ 60 | Habitantes_ 125 |
| 3/ Residencia estudiantes | 1955-60 | Amsterdam | Holanda | UTM | 52.365612, | 4.905638 | Unidades_ 108 | Habitantes_ 250 |
| 4/ Golden lane | 1952-62 | Londres | Reino Unido | UTM | 51.522020, | -0.096491 | Unidades_ 548 | Habitantes_ 1950 |
| 5/ Robin hood gardens | 1966-72 | Londres | Reino Unido | UTM | 51.509306, | -0.007821 | Unidades_ 213 | Habitantes_ 850 |
| 6/ Barbican | 1963-83 | Londres | Reino Unido | UTM | 51.520206, | -0.093792 | Unidades_ 2113 | Habitantes_ 5800 |





1. *Unité d'Habitation* de Marsella. Le Corbusier y la universalidad en la negación del individuo

El avión es un producto de alta selección.

La lección del avión está en la lógica que ha presidido el enunciado del problema y su realización.

El problema de la casa no se ha planteado.

Los elementos actuales de la arquitectura ya no responden a nuestras necesidades.

Sin embargo existen las normas de la vivienda.

La mecánica lleva en sí el factor de economía que selecciona.

La casa es una máquina de habitar.

(Le Corbusier, 1998: 84)

Los postulados positivistas impregnan la obra de las primeras vanguardias arquitectónicas del s. XX, en las que, entre otros, destaca la figura de Le Corbusier, cuya *machine á habiter* es fundamentalmente una destilación de tales principios. El símil utilizado por el arquitecto suizo no hace más que incidir en la equiparación de la vivienda con cualquier objeto de consumo producido en serie, replicando así los procesos de fabricación industrial en la función humana de habitar. Además del carácter innovador de sus trabajos y la rotundidad de sus planteamientos, la importancia que Le Corbusier otorga a la difusión de los mismos contribuirá decisivamente a la enorme repercusión e influencia de sus ideas entre los arquitectos modernos, tanto de su tiempo como de los que vendrán más tarde. La necesidad de tratar la vivienda como un bien de primera necesidad o un derecho inalienable del sujeto en una sociedad como la occidental en plena expansión democrática, hará que los nuevos arquitectos encuentren la legitimación de sus ideas en su capacidad para dar forma al bloque residencial. En este contexto social, su adscripción a la esfera de lo colectivo lo reviste de una categoría moral superior, por lo que se convierte en el instrumento ideal para resolver el espacio público y construir la ciudad. (Ábalos, 2000: 78)³.

Estos planteamientos están en relación directa con la situación social y económica en la Europa de principios del siglo XX, cuyo arranque

[4.022]: Plano de localización de la unidad de habitación de Marsella de Le Corbusier. S.C.R.

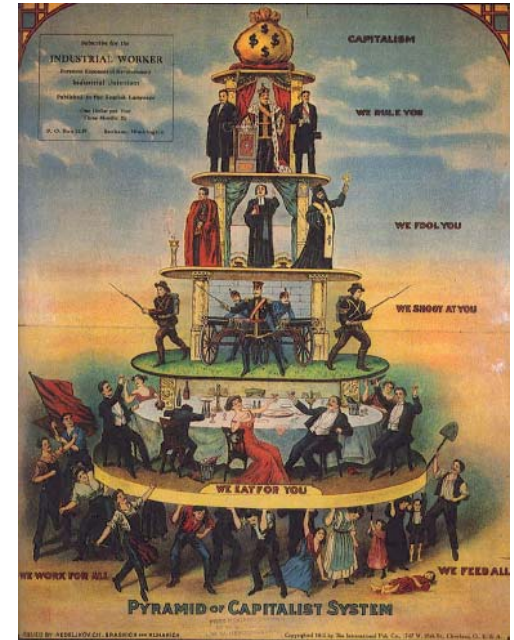
3. A raíz de la alienación de aquellos aspectos de la personalidad del sujeto que escapan a la sistematización, *el sujeto que habita la casa positivista no es otro que el hombre-tipo lecorbuseriano, la familia tipo estadística, ese constructo mental que permitió a los arquitectos ortodoxos objetivar su comportamiento social y cuantificarlo en aquella experiencia casi delirante que fue el Existenzminimum*. (Ábalos, 2000: 72)



[4.023]

efectivo no tendría lugar hasta el final de la 1ª Guerra Mundial, trágico telón de cierre de un siglo XIX marcado por los sucesos políticos revolucionarios. La pujante industrialización había tenido en las grandes aglomeraciones urbanas efectos devastadores, apenas paliados mediante las transformaciones a gran escala acometidas en las principales ciudades europeas. El problema de la vivienda era acuciante en gran parte del continente europeo a causa de la necesidad de dotar de higiene, seguridad y unas mejores condiciones de vida a la enorme masa social llegada a las ciudades. El proletariado seguía habitando tugurios carentes de las mínimas condiciones de salubridad, lo cual se añadía a las reivindicaciones esgrimidas a través de las revueltas de trabajadores, ahora organizados en estructuras políticas de inspiración marxista. La Revolución Bolchevique de 1917 supuso el triunfo de la idealización de la colectividad como elemento vertebrador de una nueva sociedad que pone el foco en la igualdad y el bienestar de las clases trabajadoras, alentando así a una parte del resto de la población europea en sus anhelos por un cambio de paradigma social.

En estas circunstancias, y por primera vez en la historia de la arquitectura se considera objeto de proyecto la dotación habitacional para el estrato obrero, un segmento de población que no podía aspirar



[4.024]

[4.023]: Imágenes de la calle Soufflot que lleva al panteón de París, mostrando los cambios que se sucedieron en torno a él tras la aplicación del plan Haussmann. En: *Le figaro* (2009) [en línea] Disponible en: <http://www.lefigaro.fr/photos/2009/03/27/01013-20090327DIMWWW00367-paris-avant-et-apres-haussmann.php>. [Consulta: 7 de marzo de 2016]

[4.024]: Pirámide del sistema capitalista en 1900. Publicado en el *Industrial Workers of the World Newspaper*, para promover la unión sindical entre trabajadores críticos con el capitalismo. En: *Industrial Workers of the World Newspaper*, Chicago, Illinois, 1911. Anónimo.

[4.025]: Monumento a la Tercera Internacional. Maqueta de la propuesta, realizada en 1920, por el escultor Vladimir Tatlin como monumento y sede del gobierno comunista conocido como la Tercera Internacional en Petrogrado (San Petersburgo actualmente). Fotografía: Vladimir Tatlin.

[4.026]: Propaganda soviética de 1931, alegoría de la liberación de la mujer del ámbito y las tareas domésticas, concepto básico de la filosofía comunista. Dice el eslogan, "¡Abajo la esclavitud de la cocina! ¡Que haya una nueva vida hogareña!". Dibujo de Grigori Shegal.



[4.025]



[4.026]

a un producto hasta entonces destinado a las clases superiores. Ante lo perentorio de la situación, especialmente tras la 1ª Guerra Mundial, los gobiernos europeos comienzan a adoptar un papel activo en la resolución del problema de la vivienda, que requería la puesta en práctica de soluciones estratégicas y formales novedosas, más allá de la regulación legal de la construcción de viviendas según criterios higienistas.⁴ Uno de los más activos en relación a esta cuestión sería la República Soviética, cuyo régimen fomentó un clima de experimentación en el campo de la arquitectura, considerada esta como una potente herramienta ideológica al servicio del derribo de la estructura tradicional de la vida privada en torno a la familia, a la que se considera reducto burgués⁵. El movimiento constructivista ruso, convertido en uno de los pilares de la imagen propagandística del régimen comunista durante la década de los 20, contribuyó en buena medida a la inoculación en la nueva generación de jóvenes arquitectos europeos de la conciencia sobre el potencial de la obra de arquitectura como transmisor ideológico, y así lo entiende el propio Le Corbusier. En la primera edición de *Vers une Architecture* (1923), su autor le otorga a la arquitectura esa capacidad propagandística: *El equilibrio de las sociedades es una cuestión de construcción. Terminamos con este dilema: Arquitectura o Revolución.* (Le Corbusier, 1923: 224). De esta forma se otorga a la arquitectura la capacidad para modificar el comportamiento social mediante la puesta en valor o la negación, a través de su configuración, de determinados modelos de relación entre los sujetos y su entorno colectivo, privado o público.

Narkomfin, derivado y referente

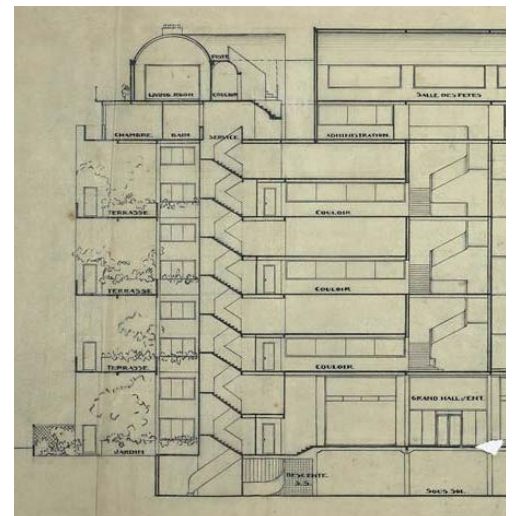
La utilización de la disciplina arquitectónica como herramienta de ingeniería social en la Rusia post-revolucionaria encontraría su punto álgido en el experimento denominado *Condensador Social*, término

4. Sirvan de ejemplos diferenciados, por un lado, las actuaciones reguladoras británicas decimonónicas, apoyadas en el Acta de Salud Pública de 1875, que generará la tipología conocida como *Bye-law terraced houses* de finales del s. XIX, construcciones básicas en hilera sin otra vertebración conceptual que la normativa gubernamental sobre salubridad mínima, y que constituirán la base de una parte sustancial del crecimiento urbano de las ciudades británicas. En otro registro se sitúan otras actuaciones más ambiciosas como *Siedlungen* alemanas, un programa gubernamental de construcción masiva de viviendas en el que participan algunas de las figuras adscritas a los movimientos de vanguardia de la década de 1920, y que constituyó un camino de indagación sobre la nueva vivienda obrera basada en los principios del *Existenzminimum*.

5. La nueva sociedad debe ser reflejo de los ideales marxista como la reducción del papel de la familia tradicional, la transformación de las labores del hogar en una industria social, la transformación del cuidado y educación de los niños en un asunto público, la emancipación de la mujer, la solidaridad de los trabajadores internacionales y la eliminación de la distinción entre campo y ciudad, así como entre trabajo físico e intelectual. (Paperny, 2016: 19)

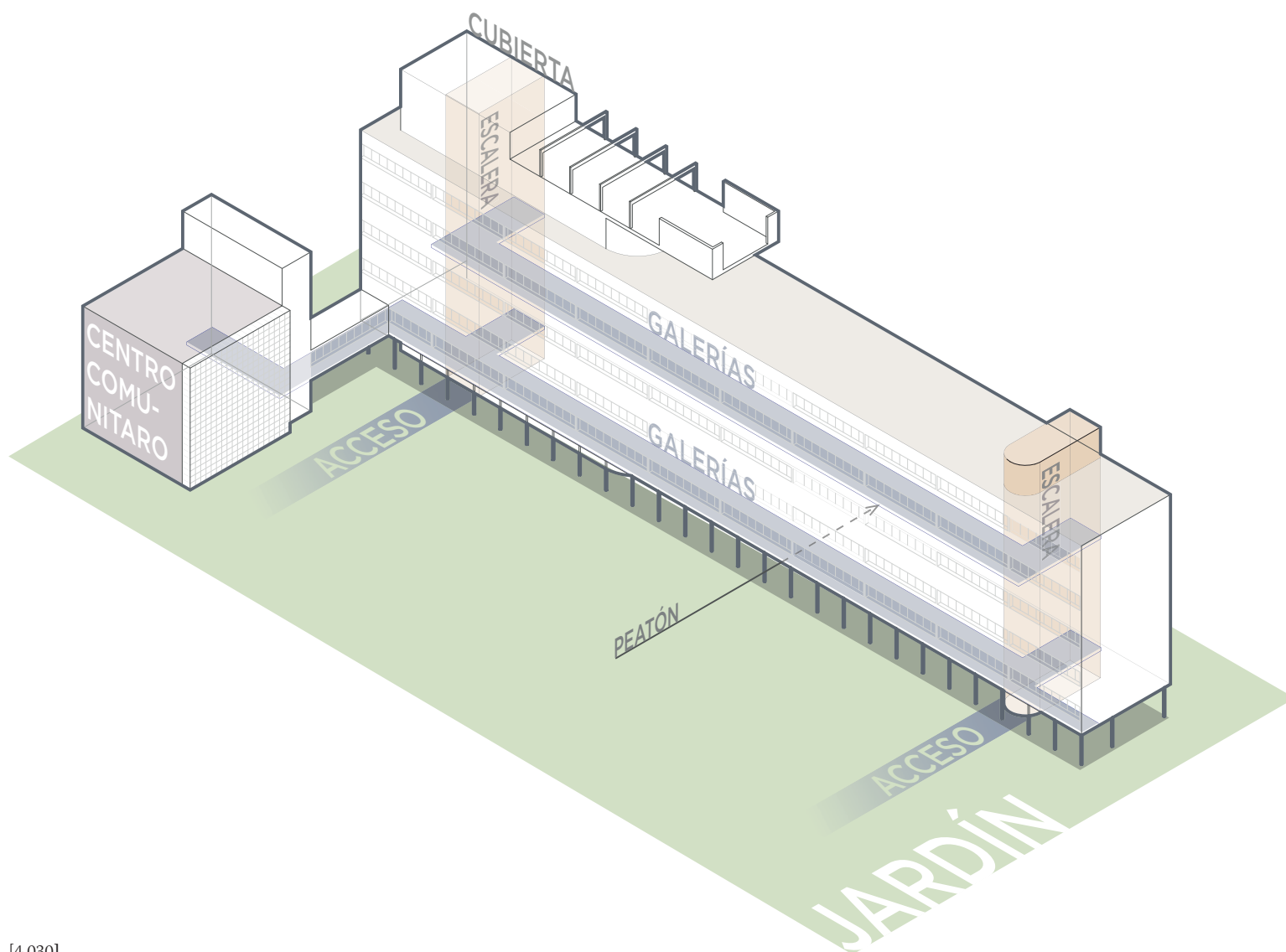


acuñado por Moisej Ginzburg, arquitecto asociado al movimiento constructivista. Concebido como instrumento para la puesta en práctica de las ideas leninistas acerca de una nueva sociedad que reflejara los valores universales de la revolución, supervisada por el estado, supone un intento encaminado a la reconfiguración efectiva de la cotidianeidad a través de la redefinición del habitar: se ha de poner el énfasis en los usos comunitarios y en la socialización de las tareas domésticas. De esta forma, el condensador debe ser un edificio *diseñado para transformar las relaciones entre los hombres en los tres ámbitos del nuevo estado socialista: la vivienda colectiva, el club y la fábrica*. Como integrante de OSA (Asociación de Arquitectos Contemporáneos) y fruto de estos planteamientos experimentales, Ginzburg desarrollaría *varias propuestas de viviendas con club social, cocina, gimnasio biblioteca, guardería y jardín en cubierta como servicios comunes y con unas células privadas reducidas a la mínima expresión* (a+t 2013: 66-73). En definitiva, se trata de un resultado más del ideario positivista, vertebrador del constructivismo, una solución derivada de un preciso análisis funcional de las premisas de partida, cuyo mayor exponente sería el edificio realizado, junto con Ignatis F. Milinis, para los funcionarios del ministerio de finanzas soviético, lo que determina su nombre: *Narkomfin* (Udovicki-Selb, 2016). Este edificio, construido entre 1928 y 1930, supuso la puesta en práctica de una suerte de transición hacia un modelo de vivienda que reflejara fielmente los principios socialistas enfocados a la potenciación extrema de la esfera colectiva en detrimento del ámbito privado.



En el condensador, la colectividad se adentra en la esfera de lo privado y llega hasta la puerta del dormitorio. La vida se divide en dos esferas: la individual, donde se recrea el mundo del yo, y la social, donde el yo se relaciona con los otros. La arquitectura del Narkomfin se concibe con la capacidad de

[4.029]: Plano de sección original de la propuesta del inmueble villa de Le Corbusier. En: *Fondation Le Corbusier*.



[4.030]

modificar el comportamiento social, condensando los espacios de uso individual y expandiendo los colectivos. (a+t, 2013: 73)

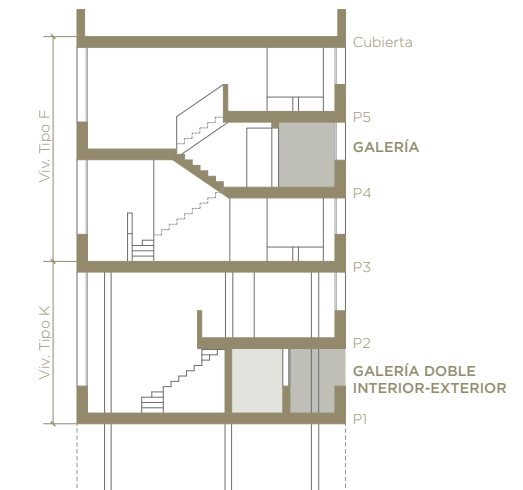
[4.030]: Diagrama de elementos principales de distribución y usos colectivos en el edificio Narkomfin. S.C.R.

Los arquitectos incorporaron estrategias espaciales y funcionales adelantadas con anterioridad por Le Corbusier en proyectos como el *Immeuble-Villas* de 1925, donde dispuso corredores en plantas alternas para conducir la circulación de reparto a las viviendas dúplex, o la configuración de la planta baja, similar a la de *Ville Savoye*, contemporánea del *Narkomfin*, con pilotis que soportan el edificio separándolo del terreno y generando una planta baja vacía en la que se insertan los módulos de acceso. El *Narkomfin* es de hecho el primer ejemplo construido en el que se utilizó el sistema de reparto ideado



[4.031]

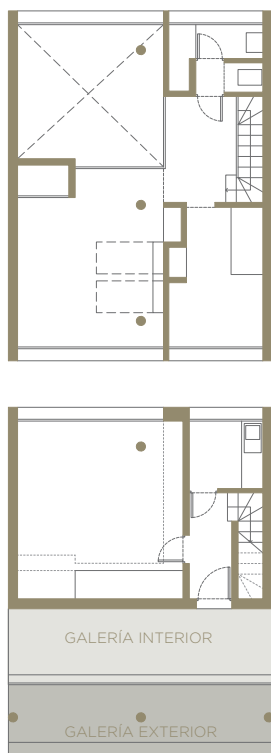
por Le Corbusier, que mantenía con el país soviético y sus arquitectos modernos un contacto e intercambio de ideas fluido (Paperny, 2016: 19), y que visitó la URSS en 1930, donde había ganado en Moscú el concurso para el edificio del *Centrosojuz*. El *Narkomfin* supone, en definitiva, el antecedente de algunos de los principios corbuserianos puestos en práctica con posterioridad en los proyectos de la *Unidad de Habitación*, si bien el enfoque de partida difiere en ambos casos. Mientras en el ejemplo ruso está muy presente la ideología política como promotora de un experimento social, el arquitecto suizo se ciñe a unos principios estrictamente funcionalistas y maquinistas, según el modelo propio de creación de ciudad mediante "vecindarios verticales" dispuestos sobre el plano libre y continuo de suelo verde. No obstante, ambos proyectos incorporan un esquema organizativo que contempla la agrupación de las actividades de carácter colectivo, en el caso de *Narkomfin* mediante un cuerpo anexo, mientras en que en



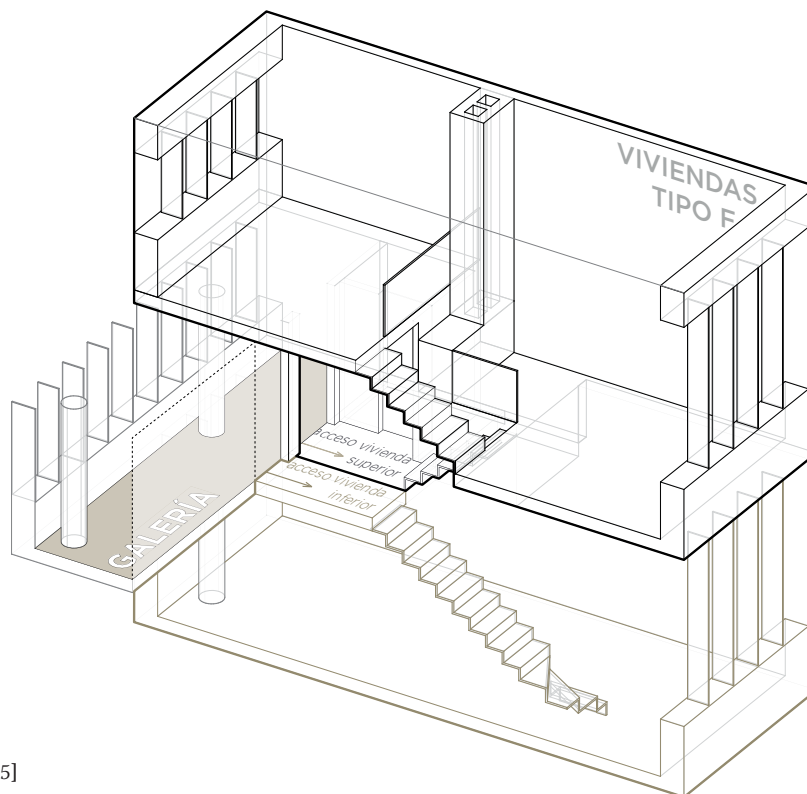
[4.032]

[4.031]: Niños juegan en el jardín nevado situado en la fachada norte del edificio Narkomfin. Fotografía: Robert Byron, 1929.

[4.032]: Esquema en sección transversal de distribución de las diferentes tipologías de viviendas, conocidas habitualmente como tipo K y tipo F. S.C.R.



[4.033]



[4.035]

l'Unité d'Habitation de Marsella estos usos se integran en el interior del edificio, con la galería comercial a una altura intermedia, y el resto de usos comunitarios asociados la gran cubierta.



[4.034]

[4.033]: Plano de planta de vivienda tipo K. S.C.R.

[4.034]: Fotografía realizada desde la entreplanta a doble altura del centro comunitario, dentro del complejo de Narkomfin. En: Udovicki-Selb, D. (Ed.): *O'Neil Ford Monograph Series, volume 6: Narkomfin*, 2015. p. 149.

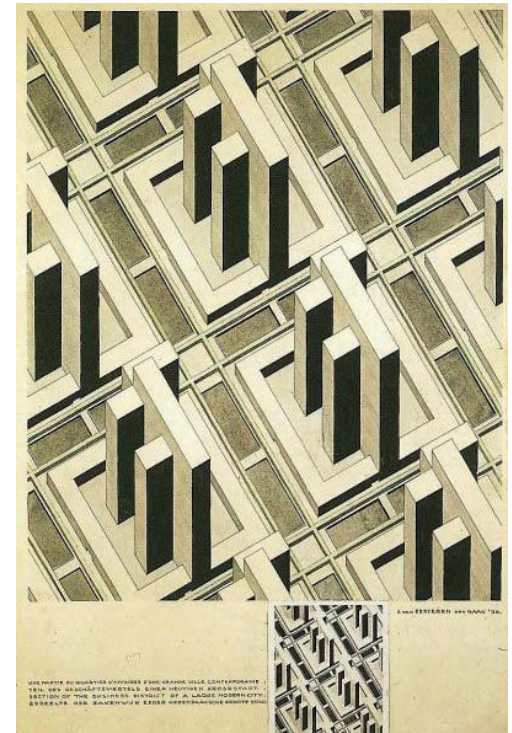
[4.035]: Esquema de distribución de viviendas tipo F, superiores e inferiores, respecto a la galería de acceso. S.C.R.

En cualquier caso, Ginzburg y Milinis articulan en el *Narkomfin* un doble discurso en lo que respecta a la relación público-privado, utilizando dos tipologías de vivienda que reflejan una transición "en dos velocidades" hacia el modelo social abogado por el régimen leninista. Así, el llamado tipo K, incorpora ciertas características asociadas a la vida familiar convencional, manteniendo una pequeña cocina, baño completo, dos dormitorios y un espacio de estar significado, a doble altura, que da soporte a la vida de relación dentro de la familia. En el tipo F, con solo dos espacios diferenciados (día-noche), la cocina es sustituida por un pequeño nicho para calentar comida, y el baño solamente tiene inodoro y lavabo. Pensadas para cuatro habitantes, los dos ámbitos se convierten en dormitorios mediante unos elementos móviles que proporcionan cierta privacidad, aunque son viviendas en definitiva completamente colectivizadas que sólo acogen las actividades más básicas del habitar. En definitiva, el tipo K era contemplado como un estadio de transición en el panorama de la vivienda soviética,

donde idealmente el modelo de futuro era imaginado en la forma en que se desarrolla el tipo F, de máxima colectivización y mínima privacidad. Esta conformación espacial, con duplex de sección en L que rodean al corredor de distribución es el precedente del tipo de vivienda que utilizará Le Corbusier veinte años más tarde en la Unidad de Habitación de Marsella.

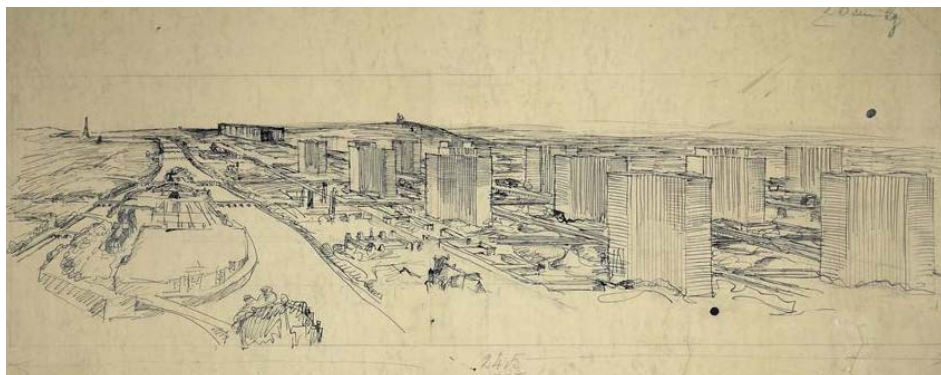
Desvinculadas las actividades de interrelación de la célula habitacional, el bloque anexo al edificio residencial está pensado como verdadero corazón del complejo, donde han de desarrollarse, de manera colectiva, actividades propias de la vida privada: cuidado y educación de los niños, relaciones interpersonales entre vecinos, la cocina y el comedor, el descanso y la lectura, etc. También las galerías de reparto adoptan el carácter de espacio de relación, por lo que cuentan con iluminación natural y considerable anchura, además de una extensión paralela exterior en el caso de la de planta primera, que permite la relación visual entre el jardín exterior y el espacio de circulación interior, incorporando el paisaje. Las unidades de vivienda se identifican con un individuo considerado como simple integrante de un sistema de orden superior, colectivo, de igual modo que debe renunciar a sus condicionantes particulares para integrarse en la estructura general que vertebra el estado. Como indica Vujosevic, *la "egosfera" rusa tenía sus peculiaridades, ya que no definía un sujeto pasivo, autoindulgente o autoreflexivo, sino un sujeto visualizado como un trabajador, en constante interacción física con la célula mecánica, y un sujeto imaginado como un nómada y constructor habitando un mundo en estado de transición permanente*. La colectivización toma forma así para facilitar el control por parte del estado de la forma de vida del ciudadano. (Vujosevic, 2016: 46)

Por tanto, el diseño soviético tanto de las células como de los bloques colectivos fue histórica y políticamente específica, pero en cualquier caso se lleva a cabo de forma paralela al desarrollado en occidente, influenciado por los valores de eficiencia y mecanización que marcaron las primeras acciones del Movimiento Moderno. Probablemente constituyen una ejemplificación extrema de estos valores, en la medida en que la idea de "máquina de habitar" adquiriría un potente significado en su identificación con un habitante idealizado como un obrero, como una pieza más del engranaje de la máquina productiva del estado. En



[4.036]

[4.036]: Dibujo de Cornelis van Eesteren sobre la relación óptima entre rascacielos y calles, perteneciente a la exposición "La idea de la ciudad funcional", 1928.



[4.037]

este sentido, la privacidad deja de tener la consideración de integrante principal de la vida cotidiana y pierde su estatus como condición a preservar. El Narkomfin encarna, por su temprana ejecución, la combinación de referente y derivado de los principios que en ese momento, al otro lado de una frontera soviética todavía permeable, están tomando cuerpo de una forma menos abrupta.

Le Corbusier y los CIAM: el habitar moderno

En la parte occidental de Europa, los planteamientos experimentales en torno a la creación de los nuevos modelos del habitar cotidiano, tanto a escala de ciudad como de vivienda, encontrarían el vehículo para su desarrollo a través de los CIAM (*Congrés International d'Architecture Moderne*). Esta especie de organismo no oficial se convirtió en el laboratorio de ideas del Movimiento Moderno en torno a la ciudad y las nuevas formas de habitar, llegando a celebrar hasta once ediciones a lo largo de tres décadas. Arrancó con la organización en 1928 del primero de estos congresos en La Sarraz (Suiza), a iniciativa de Le Corbusier y Sigfried Giedion, y permitió la convergencia de las distintas iniciativas que a modo más o menos individual estaban teniendo lugar dentro de la vanguardia arquitectónica europea. De este modo se posibilitaría la puesta en común de enfoques paralelos como el de Cornelis van Eesteren, autor de una exposición que gozaría de gran influencia entre los arquitectos de la modernidad: “La Idea de la Ciudad Funcional”, o las ideas Le Corbusier en torno a las nuevas ciudades, desde el *Plan Voisin* de 1925, para la reforma del centro de París, a la *Ville Radieuse* (1933), que presenta la forma y estructura de la ciudad genérica en el futuro. Todos estos planteamientos confluirían en la *Carta de Atenas* de 1933, en el CIAM IV, que establece la división de la ciudad de acuerdo a una zonificación funcional, sin que otros condicionantes como la identidad o el carácter de la ciudad tradicional sean tenidos

[4.037]: Dibujo en perspectiva de la propuesta de ciudad en el plan Voisin de Le Corbusier. En: *Fondation Le Corbusier* (2004) [en línea] Disponible en: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6159&sysLanguage=fr-fr&itemPos=150>. [Consulta: 24 de febrero de 2016].

en cuenta. La estrategia pasa por hacer *tabula rasa* con lo existente, recuperando así la limpieza deseable en el plano de soporte de un nuevo tejido urbano que permita superar la insalubridad, la falta de luz y la ineficacia en la distribución que, con el coche como huésped inesperado, atenazaban a la ciudad antigua. En pocos años este modelo de ciudad se convertirá en el modelo ideal a seguir en Europa, para cuya implantación será un acicate la destrucción de grandes zonas urbanas que acarrearía la 2ª Guerra Mundial.

Los valores perseguidos de eficiencia y funcionalidad conducirán a la vanguardia arquitectónica a la adopción de los principios que rigen la producción en serie de bienes de consumo⁶, persiguiendo la optimización del funcionamiento de la vivienda a partir de la escasez de recursos económicos y, por tanto, dimensionales. Como en cualquier otro proceso fabril, el prototipo, una vez testado, es replicable hasta el infinito, para lo cual las piezas que lo componen han de ser también creadas bajo premisas de máxima estandarización. La aplicación en el proyecto arquitectónico y en su construcción de avances tecnológicos como el uso del hormigón armado (que conlleva la desvinculación de estructura y cerramiento), la prefabricación de gran parte del equipamiento o la disponibilidad de electricidad como fuente de energía principal, permiten al arquitecto el tratamiento de la vivienda como verdadero objeto de producción en serie. Sin embargo,

6. Ya en 1923, en *Hacia una Arquitectura*, Le Corbusier defiende la idea de la casa como producto de la fabricación en serie:

CASAS EN SERIE

Acaba de comenzar una gran época.

Existe un espíritu nuevo.

La industria, desbordante como el río que corre hacia su destino, nos trae nuevas herramientas, adaptadas a esta nueva época animada de espíritu nuevo.

La ley de la Economía rige imperativamente nuestros actos y nuestros pensamientos.

El problema de la casa es un problema de la época. El equilibrio de las sociedades depende actualmente de él.

El primer deber de la arquitectura, en una época de renovación, consiste en revisar los valores y los elementos constitutivos de la casa.

La serie se basa en el análisis y la experimentación.

La gran industria debe ocuparse de la edificación y establecer en serie los elementos de la casa.

Hay que crear el estado de espíritu de la serie.

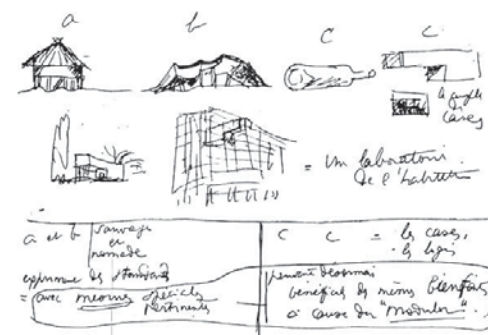
El estado de espíritu de construir casas en serie.

El estado de espíritu de habitar casas en serie.

El estado de espíritu de concebir casas en serie.

Si se arrancan del corazón y del espíritu los conceptos inmóviles de la casa, y se enfoca la cuestión desde un punto de vista crítico y objetivo, se llegará a la casa-herramienta, a la casa en serie, sana (moralmente también) y bella con la estética de las herramientas de trabajo que acompañan nuestra existencia.

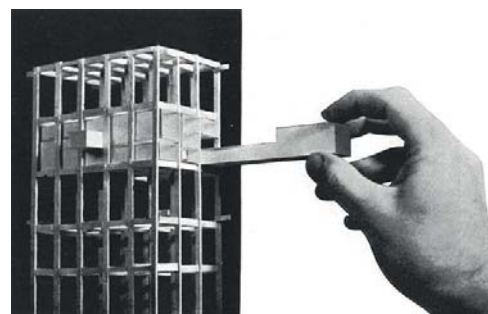
(Le Corbusier, 1923 primera edición en español en 1977: XXXII)



[4.038]



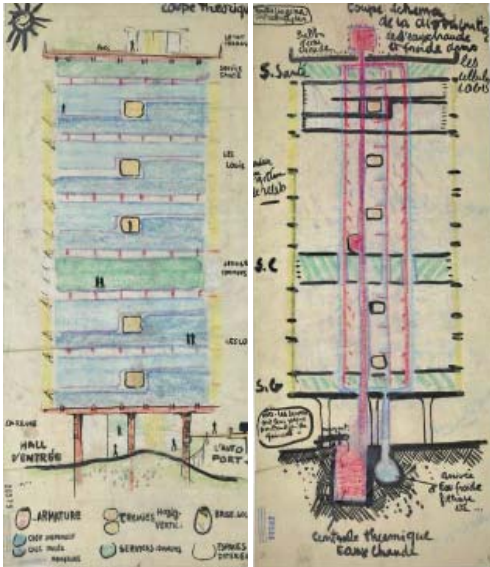
[4.039]



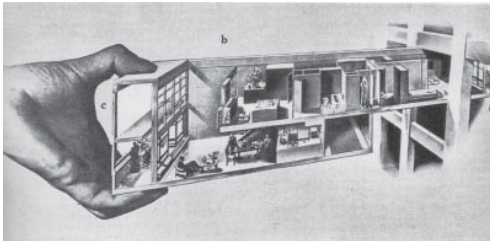
[4.040]

[4.038]: Diagramas de Le Corbusier para explicar el funcionamiento de la unidad de habitación de Marsella, comparándolo con la forma de colocar botellas en un botellero. En: Boesiger, W.: *Ouvre complète 1938-1946*, vol.4, 1945 p.170.

[4.039]: Le Corbusier junto a la maqueta de la estructura de la unidad de habitación de Marsella. En: LIFE magazine, vol. 78 no. 19, 1961.



[4.041]



[4.042]

[4.040]: Maqueta de disposición de las viviendas dentro de la estructura de la unidad de habitación de Marsella. En: Boesiger, W.: *Ouvre complète 1938-1946*, vol.4, 1945 p.186.

[4.041]: Dibujos de esquemas estructurales y de instalaciones de la unidad de habitación en Marsella. En: *Fondation Le Corbusier* (2004) [en línea] Disponible en: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6239&sysLanguage=en-en&itemPos=170>. [Consulta: 24 de febrero de 2016].

[4.042]: Dibujo de una vivienda normalizada dentro de la unidad de habitación de Marsella. En: Boesiger, W.: *Ouvre complète 1938-1946*, vol.4, 1945 p.186.

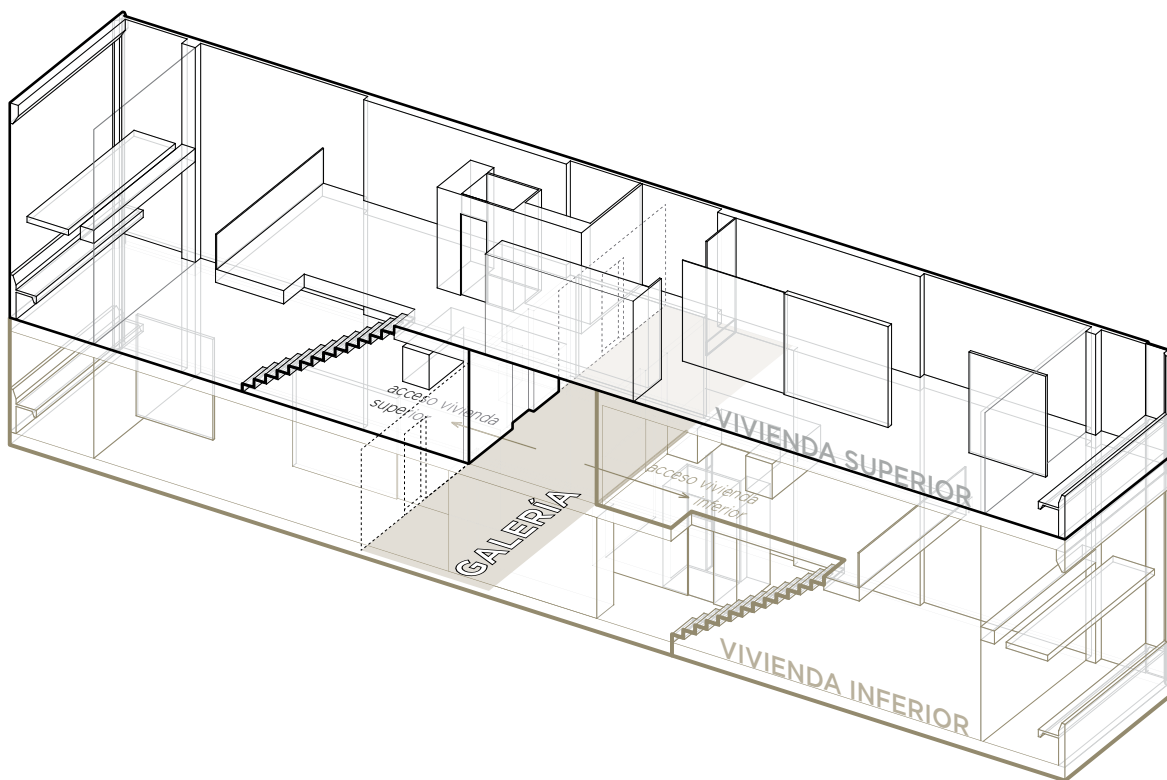
esta nueva estrategia de aproximación al proyecto sitúa implícitamente al habitante en el espectro de un ente abstracto, "el público", al que se atribuye un comportamiento homogéneo y que, por tanto, conlleva la práctica anulación de la identidad del individuo. El papel primordial que ahora juega el edificio es el de ser la pieza de base con la que construir la ciudad, por lo que los parámetros numéricos y funcionalistas serán de aplicación prioritaria. La tipología residencial plurifamiliar deberá adaptarse a los diversos agrupamientos domésticos que se dan en la sociedad, encuadradas por segmentos: "solteros", "familias sin hijos", "familias con 2, 4, 6 o más", y así hasta lograr abarcar el más amplio espectro posible combinatorio (Boesiger, W.; Girsberger, H., 1971: 138).

En este contexto, el concepto de identidad y, por tanto, la preservación de la privacidad son cuestiones menores cuando se contraponen a lo colectivo, cuya superioridad moral es comúnmente aceptada. Prima el resultado global, percibido en forma de nuevo tejido de ciudad, de forma análoga al trabajador individual que ha de integrarse en el equipo de producción de su fábrica a fin de generar el mejor producto final posible. Los desarrollos residenciales básicos son planteados desde la escala urbana, quedando relegado a un plano secundario el tratamiento de la transición entre el ámbito urbano y el doméstico como experiencia enriquecedora del propio espacio del habitar.

La Unidad de Habitación y el gradiente público-privado

Estas estrategias positivistas-funcionalistas serán puestas en práctica en el modelo desarrollado por Le Corbusier en las *Unités d'Habitation*, cuyo exponente principal es el construido en Marsella entre 1947 y 1952.⁷ El edificio es fruto del encargo del ministro de Reconstrucción y Urbanismo de Francia, y con él se pretendía alojar a cerca de 1.600 personas sin hogar a causa de la guerra, mediante un modelo susceptible de réplica a lo largo del territorio francés, en operaciones similares. En este proyecto Le Corbusier logra materializar en gran medida sus ideas acerca de la formación de la nueva ciudad, con carácter universal, superando el modelo de tejido urbano tradicional basado en la *calle-pasillo*, denostada enérgicamente por él (Le Corbusier, 1960: 194).

7. Se llegaron a construir cinco ejemplos de Unité d'Habitation: Marsella (1947-52), Nantes-Rezé (1952-53), Berlin (1956-58), Briey-en Forêt (1957) y Meaux (1957). Todos los edificios contaban entre 200 y 400 viviendas, de distintas tipologías, destinadas a diferentes sectores de la población de clase media, desde solteros hasta familias de 4 hijos. (Boesiger, W.; Girsberger, H., 1971: 138)

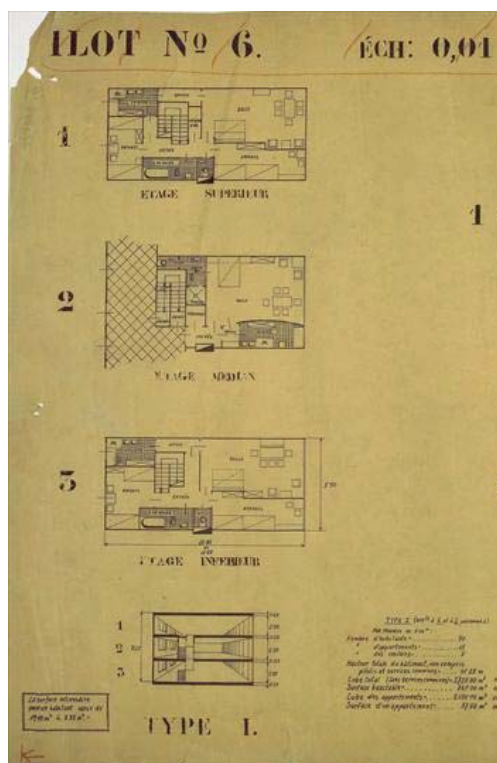


[4.043]

El urbanismo es un fenómeno sintético de composición sobre el suelo y por encima del suelo. Lo que ha hecho abortar numerosas soluciones es que se ha pensado en plano y no sintéticamente en extensión y elevación, es decir en suelo que ha de surcarse con todos los útiles de rapidez y en cubos de construcción que han de llenarse de hombres con las condiciones óptimas de salud y de alegría. (Le Corbusier; Givanel (trad), 1999: 177)

El edificio es entendido como una ciudad vertical, vertebrada por elementos de circulación vertical y horizontal y dotada con zonas destinadas a las actividades colectivas. Este esquema se completa con las unidades de vivienda, construidas a partir de adiciones y variaciones del módulo resultante de la discretización estructural, en una combinatoria de la que resultan hasta 23 tipologías distintas, (de las que 5 son las más comunes y por tanto son las que se incluyen en la documentación gráfica existente) Desde el tipo de simple habitación individual de hotel que ocupa la mitad de un módulo, hasta las viviendas capaces de albergar a una familia de hasta ocho hijos, para lo que se utilizan cuatro módulos. Entre ambos, el tipo más estandarizado y común, el de la familia de dos a cuatro hijos, y los correspondientes a solteros o parejas sin hijos, que utilizan de uno, dos o tres módulos.

[4.043]: Esquema de distribución de viviendas, superiores e inferiores, respecto a la galería de acceso en la unidad de habitación de Marsella. S.C.R

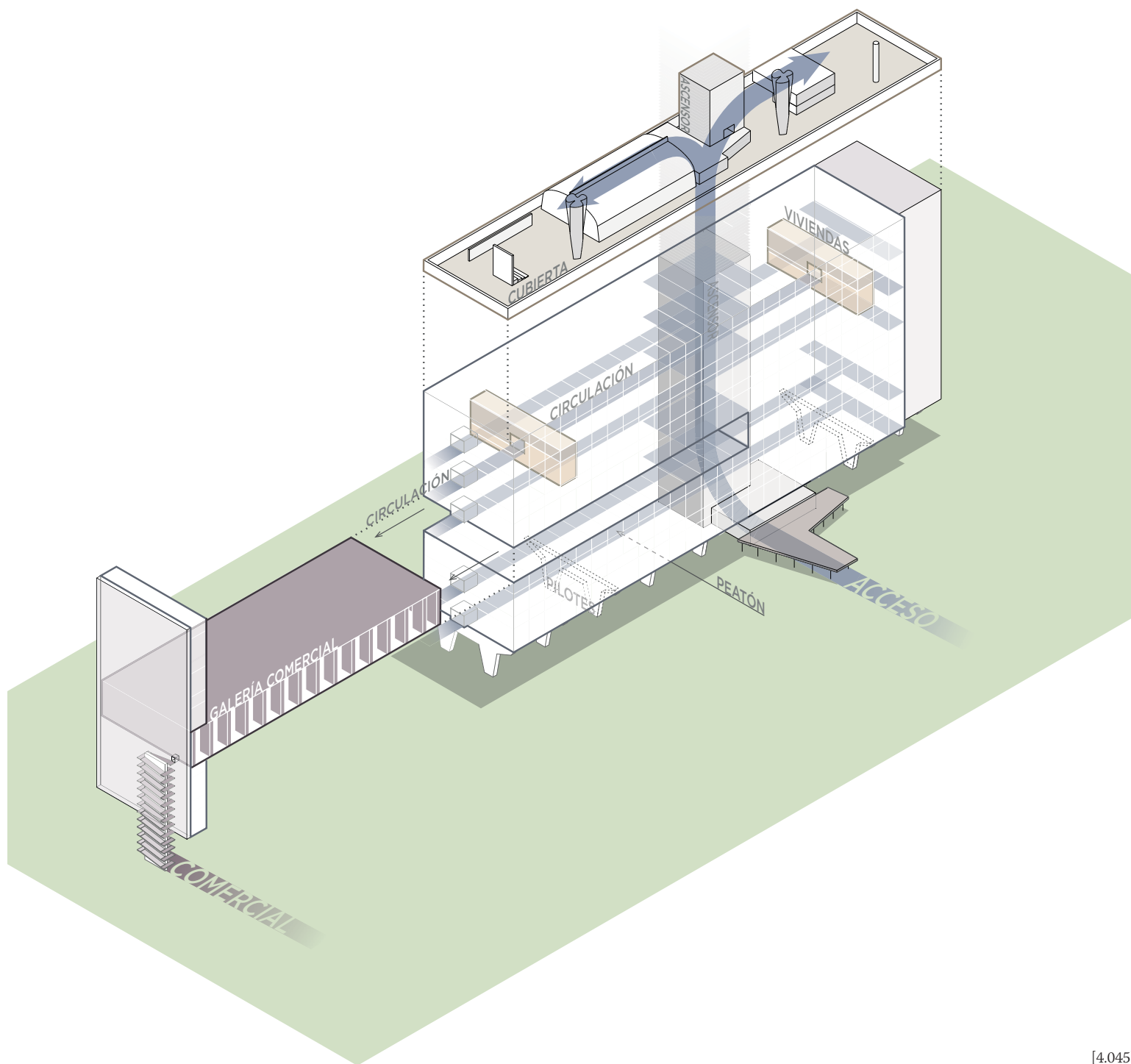


[4.044]

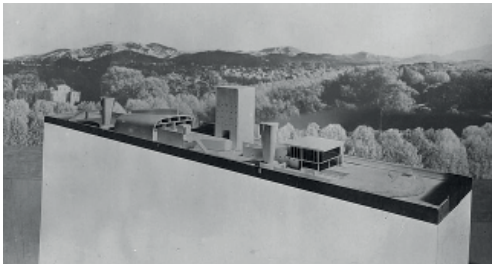
[4.044]: Plano original de las viviendas de orientación norte-sur, del *Ilot Insalubre* de Le Corbusier. En: *Fondation Le Corbusier*.

Imagino, pues, una celda cuya sección se caracteriza por lo siguiente: la celda tiene dos plantas, dos alturas de piso. En el bloque inferior, detrás, corto una calle. Esta calle se convertirá en una "calle en el aire", es decir, una cosa diferente a la calle del suelo. Sostengo la denominación "calle" preferentemente a la de pasillo, con objeto de señalar bien que se trata de un órgano de circulación horizontal, completamente independiente de las villas que la bordean y a la cual abren sus puertas. Estas calles en el aire dan, a distancia útil, a unos grupos de ascensores, rampas o escaleras que establecen el enlace con el tejado-jardín, donde se encuentran los solariums, la piscina, las salas de gimnasia y los paseos en medio de los verdores de los jardines suspendidos. (Le Corbusier; Givanel, 1999: 120)

En esta cita el arquitecto suizo alude a la configuración utilizada para las calles de reparto en el proyecto *Immeuble-Villas*, que repetiría en los bloques norte-sur del *Ilot insalubre nº6* y que constituye la base para la organización de los recorridos colectivos en la *Unidad de Habitación*, donde Le Corbusier pone en práctica sus ideas al respecto por primera vez. El proyecto basa su organización en la puesta en valor del espacio colectivo como proyección de lo público en el interior del edificio, dejando en segundo plano la protección de la privacidad, en detrimento de la identidad propia del sujeto que habita. La *Unidad de Habitación* surge como materialización de un modelo de habitar susceptible de implantación en cualquier lugar del mundo, superando la traza de la ciudad tradicional para disponer de un plano verde homogéneo y continuo sobre el que se depositan edificios concebidos como trozos de vecindario, donde son los corredores los que funcionan a modo de calles. Todo está sistematizado para que el edificio funcione como un trozo de ciudad, un enfoque del habitar colectivo donde el punto de vista es más urbano que social. La planta baja, liberada de edificación y únicamente ocupada por los grandes soportes, cuenta con un volumen de acceso como casi único nexo de unión entre el edificio y el plano del suelo. En este elemento se produce el paso de lo público a lo colectivo, siendo el único elemento que prepara al usuario para el salto de escala que va a experimentar. El espacio libre bajo el edificio, no se destina a ninguna función concreta que permita la apropiación parcial, temporal o permanente, de este espacio por parte del habitante, puesto que de esa forma se produciría la interrupción del plano verde continuo. A su alrededor, este se extiende en todas direcciones conformando el



[4.045]



[4.046]

[4.045]: Diagrama de elementos principales y distribución de usos en la unidad de habitación de Marsella. S.C.R.

[4.046]: Vista de la maqueta de la cubierta ajardinada de la *Unidad de Habitación* de Marsella, montada en un fondo con paisaje provenzal. En: *Fondation Le Corbusier* (2004) [en línea] Disponible en: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6239&sysLanguage=en-en&itemPos=170>. [Consulta: 12 de mayo de 2014].

[4.047]: Fotografía de galería de acceso a viviendas. En: *Midcentury home magazine* (2001) [en línea] Disponible en: <http://www.midcenturyhome.com/le-corbusier-radiant-city/>. [Consulta: 24 de febrero de 2016].



[4.047]

estrato de soporte que permite la implantación indiferenciada del edificio como si de un "silo" de sujetos se tratara.

Utilizando estrategias compositivas análogas a los empleados en sus proyectos urbanos, por las que la funcionalidad determina el carácter de los distintos ámbitos diferenciados, surgen los espacios de circulación vertical y horizontal, en forma de ascensores y calles interiores centrales, sin iluminación natural, cuyo cometido es la distribución y reparto a las viviendas. El interior doméstico y, especialmente, su proyección hacia el exterior, se uniforma para igualar a los habitantes, que se integran en este experimento de producción en serie con garantías objetivas de eficacia en la satisfacción en sus necesidades básicas, en una arquitectura que responde sobre todo a un diagrama funcional: las calles interiores son conductos de distribución, no lugar de encuentro, desechando la casualidad no planificada. En su interés por la eficiencia maquinista, Le Corbusier parece confiar en los dispositivos que pone a su alcance la tecnología constructiva: puertas, ventanas, etc, para la separación entre lo público o colectivo y lo privado, según un código binario "on-off", sin que parezca preocuparle la interposición de espacios de transición que permitan interpretaciones múltiples o sujetas a la discrecionalidad del habitante.

En definitiva, en el edificio de la Unidad de Habitación no se trasluce una especial preocupación por dotar a la transición entre lo público y lo privado de un ámbito en el que poder desarrollar mejor el intercambio social. El espacio para dicho intercambio se configura



[4.048]

como escenario de actividades programadas, y se separa del ámbito cotidiano. La componente social del individuo se ve, por tanto, sometida a sistematización, en la medida en que se provee a los habitantes con diversos espacios destinados de forma específica a las posibles manifestaciones de su faceta relacional, colectiva. De esta forma, se dispone en un nivel intermedio, en los pisos 7º y 8º, una calle a doble altura con pequeños locales destinados al avituallamiento, pequeñas tiendas de conveniencia cuyo espacio de reparto adquiere unas dimensiones que lo significan como ámbito de relación social entre vecinos. La unión de esta "galería comercial" con el plano del suelo, mediante una escalera exterior, parece subrayar su carácter público, como especie de prolongación directa en el interior del edificio. Este espacio juega así, como si de una ciudad o pueblo se tratara, el papel que el mercado tradicional, en la plaza central, lugar civil de reunión en torno a la actividad comercial.

Le toit-terrasse

Por último, en la *Unidad de Habitación* surge la gran cubierta equipada, el *toit-terrasse*, trasunto del *toit-jardin* de la villa suburbana, como coronación del edificio y materialización de uno de las principales puntas de lanza conceptuales del arquitecto. Aquí se reúnen, bajo el cielo y el sol, la mejor posición, los usos vinculados al esparcimiento. Desde el ámbito destinado a los niños en la guardería, con espacios dedicados al juego, la pequeña piscina, o lugares para

[4.048]: Fotografía de la galería comercial en el interior de la *Unidad de Habitación* de Marsella. Fotografía: Paul Kozlowski.

[4.049]: Fotografía de los comercios del interior de la unidad de habitación de Marsella. En: *Fundación arquia* (2011) [en línea] Disponible en: <http://fundacion.arquia.es/concursos/tesis/TesisUsuario/FichaTesis/115>. [Consulta: 3 de marzo de 2016]



[4.049]



[4.050]



[4.051]

[4.050]: Fotografía de la inauguración de la cubierta de la *Unidad de Habitación* de Marsella. En: *Fundación arquia* (2011) [en línea] Disponible en: <http://fundacion.arquia.es/concursos/tesis/TesisUsuario/FichaTesis/115>. [Consulta: 3 de marzo de 2016]

[4.051]: Fotografía de los niños jugando en la guardería de la cubierta de la *Unidad de Habitación* de Marsella. Fotografía: Rene Burri, 1958.

la representación de alguna obra de teatro amateur. La terraza en la *Unidad de Habitación* supone el punto álgido de la separación funcional como idea vertebradora de la construcción de la ciudad corbuseriana: del mismo modo que los edificios se elevan respecto del plano verde continuo del suelo, en el que el habitante puede pasear y disfrutar, aquí el espacio de esparcimiento de la cubierta se separa de las unidades de vivienda y corona el edificio. Se dota de pequeños equipamientos para permitir la relación entre los vecinos, articulando así la escala intermedia colectiva de forma programada, es decir, hay que proponerse subir para disfrutar del lugar, o acudir por alguna convocatoria vecinal. De esta forma, la secuencia lineal gradual de la transición público-colectivo-privado se convierte en un triángulo de vértices encapsulados con distintas posibilidades de configuración en sus relaciones, en un esquema donde prima la función frente a otros condicionantes. En definitiva, tanto la *Unidad de Habitación* como su "referente-derivado" *Narkomfin* permiten entender el planteamiento positivista y funcionalista de los elementos asociados al habitar cotidiano, planteando en ambos casos el control del edificio sobre el comportamiento del sujeto. En el caso soviético con fines políticos, en el caso de Le Corbusier como materialización de sus principios en torno a la resolución de la ciudad occidental, cuyo crecimiento empieza a contemplar magnitudes de difícil digestión desde los planteamientos convencionales del urbanismo tradicional. El hecho de hacerlo a costa de la uniformización del habitante supone una enorme facilidad de ejecución para los estamentos involucrados en la creación de nueva ciudad, por lo que estos principios se propagarán con fuerza, dominando el panorama urbano europeo, especialmente en torno a la mitad del s. XX. De este modo, los principios estructurantes de estos proyectos se convertirán en herramienta clave en la reconstrucción de las ciudades tras la 2ª Guerra Mundial y la consiguiente expansión urbana. Sin embargo, pronto surgirán otras líneas de aproximación al problema de la vivienda en las que se pretende otorgar al individuo un papel protagonista, más allá del simple número, de forma que no solo la gran escala sea determinante en la creación arquitectónica y urbana. La integración en el proyecto de ciudad de los diferentes niveles de escala se convertirá, como puede comprobarse en los epígrafes siguientes, en el eje vertebrador de las teorías arquitectónicas acerca de la construcción del tejido urbano, y con ello se producirá la puesta en valor, a través de la identidad, del papel del individuo en su entorno colectivo.



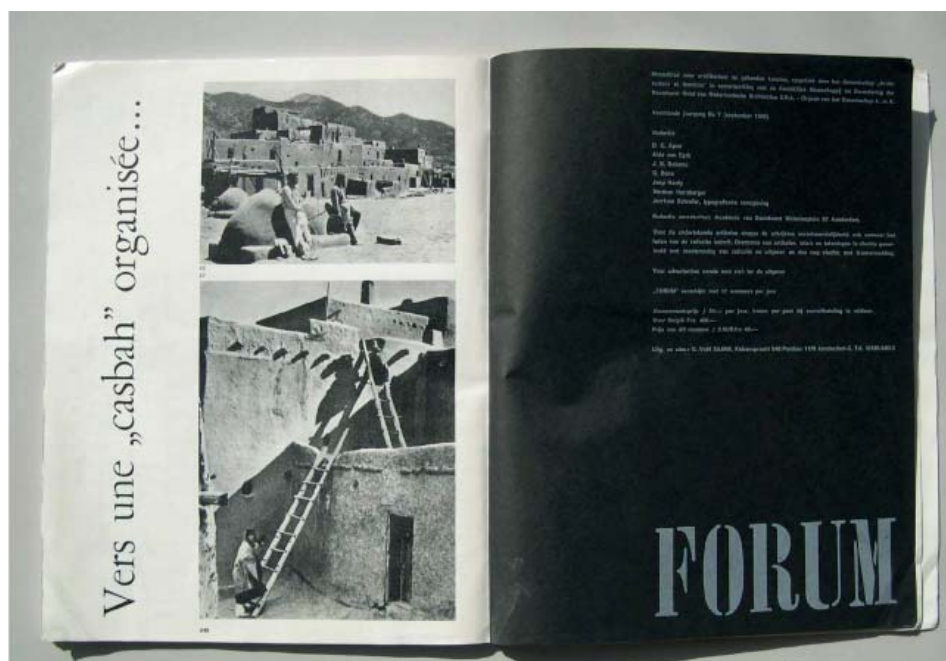
2. El Orfanato de Amsterdam. Aldo van Eyck y la disciplina configurativa

Entiéndase bien: "El congreso CIAM 10, celebrado en Dubrovnik en 1956 y dedicado a los "Problemas del hábitat humano", significó la crisis definitiva de esta institución moderna debido a la contestación radical a los maestros por parte de los miembros más jóvenes -Bakema, Van Eyck, Smithson etc.- agrupados en una organización paralela, el Team 10. Lo que atacaban estos arquitectos no era otra cosa que ese reduccionismo positivista que flota y se esparce a todas las escalas en la arquitectura moderna." (Ábalos, 2000: 69)

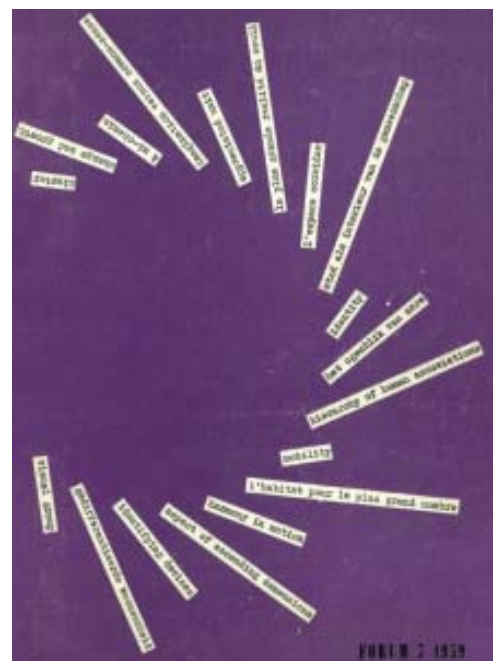
A partir del fin de la guerra, en torno a 1947, algunos de los miembros más jóvenes del CIAM empiezan a cuestionar el continuo énfasis puesto sobre unos estándares de vivienda determinados casi por completo por los principios del *Existenzminimum*, así como la rigidez de los planteamientos urbanísticos basados en la zonificación funcional de la ciudad establecida en la *Carta de Atenas*. Todos los esfuerzos de los CIAM previos a la guerra se habían puesto en la creación de tejidos residenciales para familias con menos recursos, de ahí que las estrategias proyectuales pasaran por un aumento de la densidad para conseguir una repercusión de suelo económicamente viable. Ya en la posguerra, la escasez de viviendas convierte en norma dichos criterios, lo cual, unido a unas políticas expansivas que absorben con escasa reflexión todo lo que presente apariencia de progreso, provocarán un aumento exponencial de las zonas suburbanas, dejando de lado la rehabilitación de la ciudad histórica, en muchos casos destruida.

Comienzan a surgir voces que cuestionan este estado de cosas, por lo que ciertos asuntos que hasta entonces habían permanecido al margen de los debates, como el sentido del tejido tradicional, el urbanismo de pequeña escala que media entre casa y ciudad, o la necesidad de una forma moderna de monumentalidad que albergue las instituciones sociales y culturales contemporáneas, pasen a primera línea de la discusión. (McCarter, 2015: 75). Ya en el congreso celebrado en Aix-en-Provence en 1953, el protagonismo demandado por los más jóvenes sienta las bases para el relevo de los líderes y fundadores de los CIAM: Sert, Giedion, Gropius o el mismo Le Corbusier pasarán el testigo a

[4.052]: Plano de localización del orfanato de Amsterdam de Aldo van Eyck. S.C.R.



[4.053]



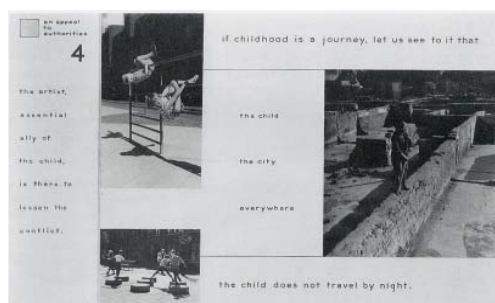
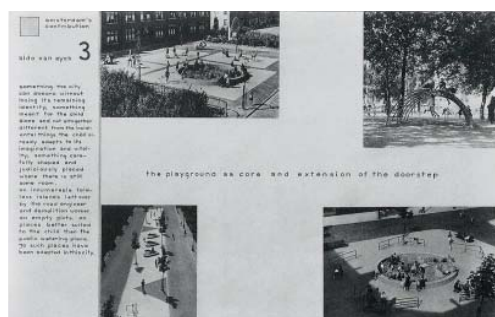
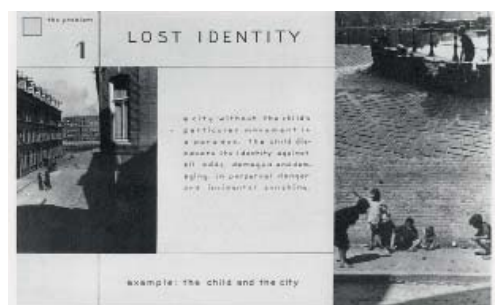
[4.054]

una generación nueva de arquitectos entre los que destacan Aldo van Eyck, Jaap Bakema, George Candilis, o Alison y Peter Smithson. En la práctica, esto supondrá el surgimiento del *Team 10* como *think tank* de la nueva vanguardia arquitectónica, reunido en torno a lo que en realidad supone una enmienda a la totalidad a la Carta de Atenas, hasta entonces guía incontestada para el urbanista moderno. La monotonía de los nuevos suburbios generados bajo sus principios, o la falta de entendimiento con la realidad histórica de algunas ciudades europeas, habían contribuido a dibujar una realidad que estos jóvenes arquitectos desean cambiar.

La figura más activa en su crítica contra el *establishment* de la modernidad será Aldo van Eyck, que ejercerá una notable influencia a través tanto de sus escritos como de su obra construida, no sólo entre los arquitectos más comprometidos de su generación, sino en las inmediatamente posteriores. Para él era igual de importante la palabra escrita que la forma construida, por lo que ambas facetas, íntimamente relacionadas, harán de él un arquitecto conocido en la profesión a nivel internacional. Sus proyectos de zonas de juegos de niños, realizados después de la guerra y repartidos por el espacio público de Amsterdam, suponen un revulsivo en el congreso CIAM 10 (Dubrovnik, 1956). Presentados en unos paneles bajo el epígrafe

[4.053]: Propuesta llamada *The Story of another idea* realizada por Aldo van Eyck en la revista holandesa de arquitectura *Forum 7* como preparación para el Congreso Internacional de Arquitectura de 1959 en Otterlo. En: *Transcultural Modernism* (2011) [en línea] Disponible en: <http://transculturalmodernism.org/article/9>. [Consulta: 15 de marzo de 2016]

[4.054]: Portada de la revista *Forum 7* de 1959. En: McCarter, Robert: *Aldo van Eyck*, 2015. p. 81.



[4.055-058]

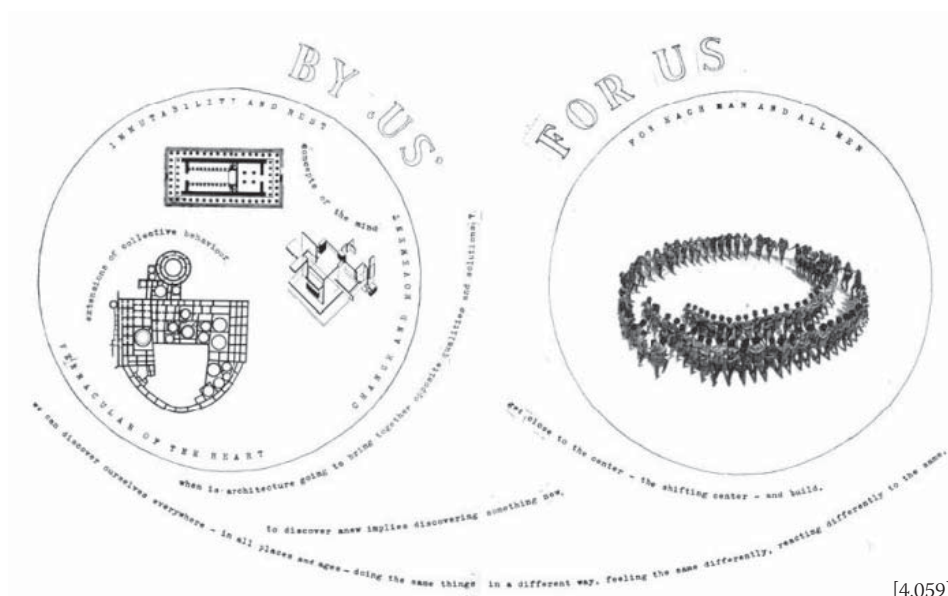
[4.055-058]: *Lost Identity Grid*. Presentación de Aldo van Eyck en el CIAM 10. En: McCarter, Robert: *Aldo van Eyck*, 2015. p. 78-79.

"*Lost identity*" ("Identidad perdida"), mediante los que se quiere poner el énfasis en la necesidad de que el arquitecto incorpore a su agenda otras cuestiones más allá de la mera formalización de su arquitectura. La siguiente convocatoria de 1959 en Otterlo (Holanda), certificó la defunción de los CIAM y la presentación efectiva en la sociedad intelectual del *Team 10*. De forma paralela, Van Eyck proyectará sus planteamientos a través de la revista *Forum*⁸, de la que es nombrado co-editor y cuyo primer número a su cargo se tituló "The Story of Another Idea" ("La historia de otra idea"). Dicho número recogía un repaso de la historia de los CIAM desde su fundación, enfrentado al devenir de "otra" arquitectura moderna desarrollada a la vez dentro y en contra de los congresos, desde 1947. Mediante una serie de citas de las conclusiones de los CIAM, Van Eyck ilustra la pérdida de relación entre una arquitectura cada vez más tecnológica, más obsesionada con el progreso, más rígida a causa del funcionalismo, y la producción de otras vanguardias artísticas, todavía estimulantes. (McCarter, 2015: 77-80)

Por el grueso tamiz de las cuatro funciones se descartan aquellas cosas que dotan a la ciudad de urbanidad real -las que la convierten en ciudad. (...) Uno se pregunta cómo ha sido posible que hoy el hombre no sea capaz de crear aquello que el gran don de la conciencia debería permitirle crear: un entorno en el que sea capaz de vivir con dignidad y asegurar su supervivencia sin perder su identidad. (Van Eyck, 1959: 3. En Ligtelijn; Strauven, 2008 v.2: 220-270)

En definitiva, Van Eyck denuncia la para él *detestable realidad* de una arquitectura moderna que se mueve aún por la vía del determinismo, *vacilando tras el progreso*, aplicando incorrectamente los descubrimientos de las vanguardias en forma de *capa superficial técnica, mecánica y decorativa*, para dotar a la arquitectura de una imagen de modernidad falsa (McCarter, 2015: 81). En un esfuerzo por

8. La revista de arquitectura *Forum* fue creada en 1946 por la asociación Architectura et Amicitia y la Asociación de Arquitectos de Holanda. Hasta mitad de 1959, su contenido se limitó a la documentación de arquitectura, sin incluir artículos sobre pensamiento o crítica. En ese momento, los patronos de la revista se empiezan a plantear si realmente la forma en la que se había respondido desde la práctica de la arquitectura y el urbanismo a la escasez de vivienda había sido la mejor para el desarrollo de las ciudades. Para materializar el pretendido cambio de rumbo, se nombra un nuevo consejo editorial integrado por Aldo van Eyck, Jaap Bakema, Herman Hertzberger y Joop Hardy, que empezó su trabajo en 1959. La aparición del primer número bajo el nuevo equipo de redacción, número 7 de la colección, coincidió con el congreso del Team X en Otterlo en 1959.



[4.059]

encontrar otro camino para la arquitectura, buscó la inspiración fuera de la tradición cultural occidental clásica, en las estructuras tribales africanas, la ciudad medieval, o la *kasbah*⁹ y la mezquita islámicas. El resumen de esta indagación queda ilustrado con los llamados "Círculos de Otterlo" [4.046] en los que se representan las principales ideas contenidas en su discurso: integración de lo nuevo con lo viejo, la puesta en valor de lo vernacular, de lo inalterado, el valor de lo intermedio, integrar en vez de elegir, así como la importancia de la comunidad. Con esto, en definitiva, Van Eyck no hace sino apelar a la verdadera dimensión humana que para él deben incorporar tanto la arquitectura como el urbanismo, haciendo hincapié en el sentido de comunidad: (...) *los verdaderos interiores de la comunidad, de forma que todo el mundo sepa quién es y dónde está, y así acoger el espíritu para poder caldear las casas, las calles y las plazas.* (Van Eyck, 1959: 5. En van Heuvel, 1992: 12)

Van Eyck utiliza recurrentemente la figura del niño como epítome del potencial del hombre, personificado en la capacidad para la imaginación y la creatividad, requisitos imprescindibles para el desarrollo de arte

9. *Alcazaba*. Van Eyck y, en general, los miembros holandeses del Team 10 encontraron en la alcazaba de ciertas ciudades históricas islámicas una imagen recurrente de inspiración. La idea de un complejo, por lo general encaramado a la zona alta de la ciudad, reconocible en sus límites a través de muros defensivos y que por tanto es identificable como entidad unitaria pero compuesta a su vez por una infinidad de células de diversas funciones, como un pequeño pueblo dentro del tejido, es usada de forma recurrente como estrategia proyectual. Muchos proyectos del posterior estructuralismo holandés se basan en esta forma de organización y uso mixto.

[4.059]: Versión definitiva de los círculos de Otterlo, 1959. En: McCarter, Robert: *Aldo van Eyck*, 2015. p. 82.



[4.060]



[4.061]

[4.060-061]: Niños jugando en una zona de juegos en Zaanhof. En: McCarter, Robert: *Aldo van Eyck*, 2015. p. 82.

y ciencia. A través de ellos se abre ante el sujeto una *nueva realidad*, concepto derivado de la teoría de la relatividad de Einstein en su apelación a la unidad indisoluble de espacio, tiempo, materia y energía. Del mismo modo que estas nociones no son ya entidades separadas sino componentes de una sustancia primaria compleja, el continuo fundamental espacio-tiempo, la arquitectura no debe responder a una realidad múltiple con soluciones simples, propias del positivismo y la tecnocracia, en tanto que son alienantes para el individuo, al que asigna un papel esencial en la conformación de la nueva realidad. (Mayoral, 2014: 72-73)

Las energías percibidas no dependen de un centro intrínseco o de alguna jerarquía inherente, sino que interactúan a través de relaciones puramente recíprocas. Surgen como pares de opuestos elementales que en lo esencial van de la mano. Es más, la naturaleza no puede ser vista como una realidad "objetiva" externa al sujeto. La subjetividad aparece como parte integrante de las energías que constituyen el continuo espacio-tiempo. (Ligtelijn; Strauven, 2008: 9 -10)

Siguiendo esta línea de pensamiento, Van Eyck fue el introductor de nuevas nociones en el pensamiento arquitectónico del momento, tales como "**identidad**", "**lo intermedio**" (*the in-between*), "**lugar y ocasión**", "**reciprocidad**" y "**fenómenos parejos**" (*twin phenomena*). La puesta en valor del espacio de tránsito entre lo público y lo privado, donde el individuo encuentra su acomodo como parte de una entidad superior colectiva, adopta la imagen del "**umbral**" en el discurso teórico del holandés. Louis I. Kahn, a raíz de su encuentro en Otterlo (CIAM X), con Van Eyck, encontraría de especial interés la aproximación del holandés a las cuestiones del tránsito entre ámbitos de distinta naturaleza, conceptos en los que él mismo llevaba años trabajando:

Aldo dio una conferencia sobre el significado del umbral justo antes de entrar en una habitación. Fue magnífico, porque a través de esto fue capaz de construir una arquitectura completa... Desde ese momento, lo he respetado como alguien tremendamente significativo". (Wurman (ed), 1986: 13)

La indagación sobre el diálogo entre interior y exterior se materializa en el siguiente número de la revista Forum, titulado "Umbral y encuentro: la forma de la transición" en el cual incide sobre esta

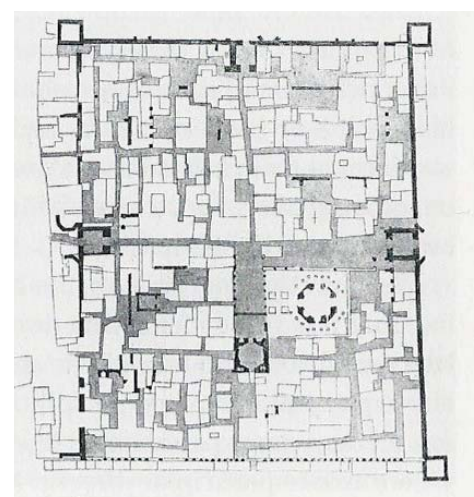
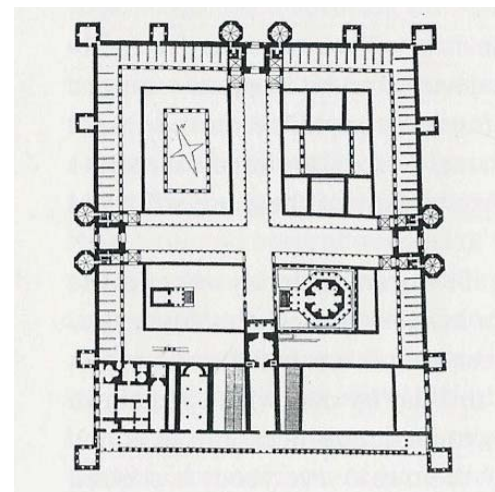
cuestión, fundamental en la obra del arquitecto holandés. El *umbral*, pero también la *ventana*, precisan de una actitud por parte del arquitecto para un diseño intencionado como transiciones espaciales. Lo que Joop Hardy, también co-editor de la revista Forum llama "el Reino de la Transición", se convierte en el eje alrededor del cual pivota todo el universo teórico del Van Eyck:

Hay que hacer de cada puerta un saludo y de cada ventana una cara. Y hay que hacerlo ya, porque el auténtico reino del espíritu es el reino de lo intermedio, donde está la riqueza de la arquitectura. Hacer de cada ventana y cada puerta un lugar, de cada casa y cada ciudad un conjunto de lugares; también hacer de cada casa una pequeña ciudad y de cada ciudad una gran casa. Construir el molde del espíritu para todos y cada uno, porque ya no lo hacen por ellos mismos. (Van Eyck (1959); Van Heuvel, 1992:12)

Basándose en la filosofía del diálogo de Martin Buber¹⁰, Van Eyck concibe cualquier relación como un "*in between*", en sus propias palabras, *el territorio común donde polaridades en conflicto pueden convertirse de nuevo en fenómenos parejos*. El concepto de "fenómenos parejos" (*twin phenomena*) es un concepto original de Van Eyck que deriva de la idea de que las polaridades perceptibles en el continuo espacio-tiempo (tales como sujeto-objeto, realidad interior y exterior, grande y pequeño, abierto y cerrado, o el todo y la parte) no son entidades antagónicas o recíprocamente excluyentes, sino mitades complementarias de la misma entidad. Por tanto, cualquier entidad verdadera siempre tiene una doble lectura. El espacio intermedio es *el espacio de la imagen del hombre*, cuya naturaleza es ambivalente, un lugar que, como el hombre, *respira mediante inspiración y expiración*, preguntándose el arquitecto: *¿cuándo va hacer los mismo la arquitectura?* (Van Eyck, 1962. En Ligtelijn; Strauven, 2008: 50).

Fenómenos parejos y lo intermedio constituyen para Van Eyck la forma más elemental de relación recíproca, no jerárquica, y representan los mimbres con los que teje su poética acerca de la arquitectura.

10. Según dicha filosofía, el individualismo apunta a una parte del hombre, y sólo contempla al hombre en relación a sí mismo, mientras que la colectividad se refiere al hombre como parte, y no mira al hombre en absoluto. Para Buber, ambos puntos de partida llevan al aislamiento y la frustración, siendo necesario el equilibrio entre estos dos componentes de la realidad del sujeto. (Van Eyck, 1962. En Ligtelijn; Strauven, 2008: 54)



[4.062]

[4.062]: Palacio diocleciano en Split, Croacia. Comparativa entre planta original (arriba) y planta transformada en el inicio del siglo XX (abajo). En: van Eyck, Aldo: *The Child, the City and the Artist*, 1962. p. 178.



[4.063]

[4.063]: Peristilo del palacio diocleciano en Split, Croacia. En: van Eyck, Aldo: *The Child, the City and the Artist*, 1962. p. 74.

En esta base descansa su concepto original de cohesión urbana, resumido en la máxima *una casa debe ser como una ciudad pequeña si quiere ser una casa de verdad; una ciudad como una gran casa para ser una ciudad real*. La identificación entre casa y ciudad pretende transmitir el concurso de diversos fenómenos parejos como unidad-diversidad, grande-pequeño, cerca-lejos, y simplicidad y complejidad. La arquitectura debería para Van Eyck entretejer estos fenómenos para generar un tejido de polaridades reconciliadas, una trama urbana que constituya un molde construido para conformar al fenómeno parejo individual - colectivo. Sólo así lo intermedio se extiende para construir un universo completo, en el que el hombre experimenta en cualquier lugar la sensación de estar en casa, y la arquitectura se puede definir, en palabras de Van Eyck, como la "construcción de la acogida".

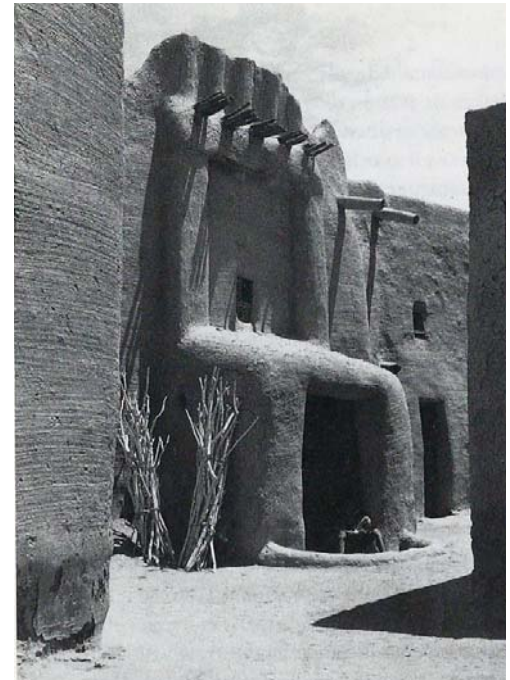
También introduce Van Eyck en el discurso el concepto de "duración", contrario a la visión del tiempo como un proceso metronómico uniforme, en tanto que remite al hombre y las experiencias que vive. Un lugar que se precie de ser hogar para el hombre, debe incluir la "duración", debería ser un espacio que no sólo intermedie entre distintos lugares, también ha de incluir una conciencia simultánea del pasado y el futuro, un espacio que, como el hombre mismo, está imbuido de memoria y anticipación. De esta forma, el espacio es dotado de "identidad".

Este tipo de lugares -los que no son así no merecen ser llamados arquitectura-, tienen una belleza que trasciende lo formal en tanto que se identifican con el repertorio completo de aspiraciones humanas básicas que son capaces de estimular, acomodar y dar soporte. (Van Eyck, 1962. En Ligtelijn; Strauven, 2008: 85)

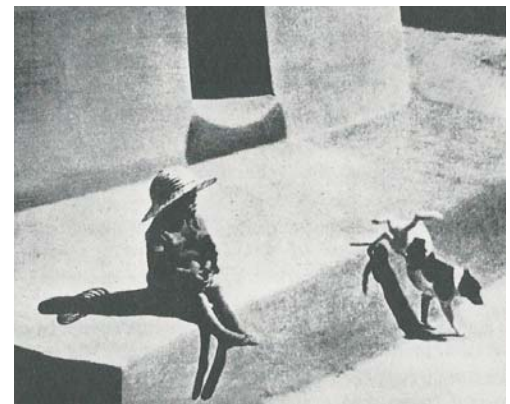
La interiorización del tiempo como duración abre asimismo nuevas perspectivas por cuanto permite incorporar conceptos como "historia" y "cultura", que el Movimiento Moderno, en su afán por construir una nueva realidad, había despreciado. Van Eyck fue uno de los primeros modernos en considerar el pasado como memoria colectiva. Del mismo modo que la memoria individual no consiste en una secuencia cronológica de hechos sino en una compleja red de recuerdos unidos y entrelazados en una entidad orgánica, la historia de la arquitectura no puede considerarse una colección enciclopédica de estilos y formas, sino *un cuerpo recopilatorio de experiencia*. (Ligtelijn; Strauven,

2008: 11). Esta experiencia acumulada en el interior de la mente ha de enriquecerse mediante la apertura a otras culturas. Van Eyck experimentará a través de diversos viajes el intercambio con otras culturas, lo que resultará de vital importancia para la decantación de su pensamiento. En estos viajes se encontró con ejemplos de construcciones primitivas vernáculas, sencillas en su arcaísmo, que le sirvieron para verificar muchos de principios enunciados en sus escritos teóricos. El tour realizado en 1961 por el País Dogón, en Mali, o los estudios que lleva a cabo sobre los primitivos pueblos indígenas del sur de Nuevo México en Estados Unidos, así como el reciclaje de la traza y los espacios representativos del antiguo palacio de Diocleciano en la apropiación que de ellos hacen los habitantes de Split, en Croacia, le proporcionarán muchas de las referencias necesarias para dar soporte a sus ideas sobre los espacios de comunidad y encuentro. El arquitecto holandés encuentra en estos ejemplos una equivalencia entre forma construida y estructura social, muy útil para explicar su propuestas de puesta en valor de la relación entre individuo y colectividad.

Van Eyck encontrará la oportunidad para recopilar una parte considerable de sus escritos sobre esta nueva forma de abordar la creación de arquitectura y ciudad a raíz de su estancia en la universidad de Pennsylvania, y la concesión de una beca de la fundación Rockefeller para llevar a cabo dicha tarea. El resultado fue un libro con el título *The Child, the City and the Artist*, autoeditado en 1962 en precario y que suscitó el interés de algunos editores, sin que finalmente consiguiera su publicación por tratarse de un libro inusual, escrito en un lenguaje en ciertos momentos algo críptico. A través de la figura del niño transmite una visión original de la arquitectura y la ciudad, que intenta contrarrestar los modos de planeamiento tecnócratas que a su modo de ver tienden a desintegrar las ciudades existentes a la par que producen tejidos alienantes para el sujeto. Frente al *urban sprawl*, la segregación entre zonas de trabajo y vivienda, o la industrialización del proceso constructivo encaminado a la serie impersonal y sin carácter, Van Eyck propone la *Disciplina Configurativa*, basada fundamentalmente en el principio de identificación ya apuntado entre ciudad y casa, de modo que cualquier proceso de desarrollo urbano debe garantizar la puesta en valor de la identidad en todos sus estadios. Aspira a establecer la cohesión urbana a través de la similaridad estructural entre el todo y la parte, lo pequeño y lo grande. Esta es la forma en la que entiende



[4.064]



[4.065]

[4.064]: Entrada a una casa en Djenné, Malí. En: McCarter, Robert: *Aldo van Eyck*, 2015. p. 121.

[4.065]: Niño de la tribu Dogón de Malí sentado a la puerta de una casa. Fotografía: Ernst Haas, 1961.

posible trasladar las cifras astronómicas que manejan las políticas de vivienda de la época, a unos tejidos urbanos aprehensibles para el sujeto. Siguiendo lo que denominó "la estética del número" derivada de los patrones en la pintura abstracta, y los textiles, mostró cómo la repetición rítmica puede generar patrones con significado que aunque no sean directamente aplicables a los planes de desarrollo de un área, pueden orientarlos en una dirección concreta. La idea detrás de un proceso configurativo es que a cada paso del proceso se llega lógicamente desde el previo, y donde todas las partes juntas no sólo conforman el todo sino que individualmente son tanto como una consecuencia lógica del todo (Hertzberger, 2015: 60). Esto sentaría las bases de lo que luego se conocería como *Estructuralismo Holandés*.

La importancia del estudio de la configuración del todo como contraria al análisis continuado de sus partes es recalcada en todos los campos de la ciencia moderna. En cambio, los psicólogos de la Gestalt han demostrado que en la más simple de las percepciones sensoriales ningún análisis de los objetos por separado puede sustituir a la experiencia del todo. No es suficiente dividir las percepciones en fragmentos objetivos. El marco subjetivo, las formas generadas por la experiencia pasada, son cruciales y no pueden ser omitidas. El todo determina sus partes, no sólo la relación entre ellos sino su misma naturaleza. (Benedict, Ruth. En Ligtelijn; Strauven, 2008: 161)

Mediante fotocopidora, el escrito circuló extensivamente por las escuelas americanas de arquitectura, mientras que en paralelo Van Eyck convirtió partes del mismo en artículos, publicados principalmente en la revista Forum entre 1962 y 1967. Sin embargo, el libro como tal quedó sin publicar hasta 2008, cuando vio la luz, junto con el resto de escritos del arquitecto holandés, en una recopilación editada y prologada por Vincent Ligtelijn y Francis Strauven. Las obras de Van Eyck no se han traducido al castellano, por lo que se ha considerado de interés la inclusión aquí de la traducción de uno de los ensayos que, además de formar parte del libro *El niño, la ciudad y el artista*, le presta su título. Se trata de una parte considerablemente ilustrativa de la que es su obra teórica fundamental. De esta forma se puede comprobar el estilo personal que Van Eyck imprimía a sus escritos, y el repertorio de imágenes retóricas de las que se alimentaba.

El niño, la ciudad y el artista (Aldo van Eyck, 1962)

(Traducción de la edición de Van Strauven. S.C.R.)

Espera veneno del agua en calma.

William Blake

Puesto que la imaginación, el arte y el niño son las realidades en torno a las cuales versará esta historia, cobra significado traer a colación las palabras de William Blake¹, cuyo nombre parecen querer conjurar. Oscurecido por un siglo de humo, esterilidad y odio, el mensaje profético de Blake viene a nosotros hoy como una advertencia cargada de ira y delicadeza, como una maravillosa señal de esperanza. Se ha dicho de él que “mantuvo ardiendo la visión divina en momentos difíciles”. Pues bien, las dificultades no han terminado, y su visión debe mantenerse viva, a través de otros que viven y trabajan hoy día.

Buscando aquellas fuerzas elementales ocultas sin las que la civilización nunca se desprenderá de los “grilletes forjados por la mente” (*Van Eyck está aquí citando a Blake*) que obstruyen su regeneración, el hombre por fin se ha encontrado con el niño. Que hayan tenido que pasar milenios para que algo tan consustancial a la existencia como es el niño, haya sido colocado en el primer plano de la conciencia, muestra una vez más que la

1. William Blake (Londres, 1757-1827) fue un poeta, pintor y grabador inglés. Aunque desconocido la mayor parte de su vida, e incluso tomado por loco, su obra sólo alcanzaría gran reconocimiento bien entrado el siglo XX, siendo considerado por muchos como el mayor artista británico de la historia, un visionario adelantado a su tiempo. La singularidad de la obra de Blake estriba en el uso de poesía y pintura como meras facetas de un esfuerzo espiritual único, y por lo que ambas disciplinas son inseparables para entender su obra. Siendo considerado uno de los autores fundamentales de la modernidad, fue el único moderno capaz de atisbar los peligros del racionalismo y el materialismo, que según él traerán la destrucción de la naturaleza y la alienación del hombre. La realidad recogida en su obra remite continuamente al reino de la Imaginación (que no fantasía), ya que el mundo que percibimos no es más que una ventana que nos permite contemplar dicho reino, bullente de vida y habitado por dioses, ángeles y demonios. *En lugar de contemplar el cristal de la ventana, dedicaría toda su vida a la invocación poética de ese mundo desterrado por la modernidad materialista.* Nota del autor. (www.ABC. Jesús García Calero. artículo del 19/11/2013. consultado el 17 de enero de 2017)

The Child, the City and the Artist

Expect poison from the standing water.

William Blake

Since imagination, art and the child are the realities around which I shall spin this story, it is perhaps not without significance that the opening line is for William Blake, whose name they seem to spell. Obscured by a century of smoke, sterility and hate, Blake's prophetic message comes to us today as a great warning, full of wrath and gentleness, as a wonderful signal of hope. It has been said of him that 'he kept the divine vision burning in time of trouble'. Well, the trouble is not yet over, and as for the vision, it must be kept burning... by others living and working today.

In search of those hidden elementary forces without which civilization will never discard 'the mind-forged manacles' that obstruct its regeneration, man has at last encountered the child. That millennia should have passed before something so unconditional to existence as the child should have moved into the 'foreground' of consciousness, shows once again that civilization has not advanced as far as many of us would have it. It is always a grave mistake to think of human evolution in terms of great inventions, for however far-reaching these maybe from the point of view of material progress - or destruction! - essentially they remain derivatives; at the most auxiliary to the real stuff of existence. What counts ultimately is the passing into full consciousness of fundamentals, step by step. Man never takes more than casual heed of these until he is forced to do so from within, until they overtake him physically, becoming part of his spiritual equipment. On the contrary, before this

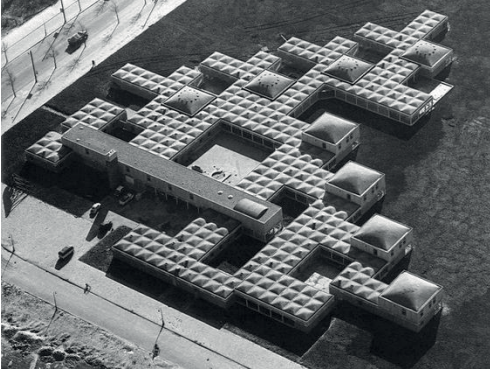


[4.066]: Parque de Amsterdam nevado. Fotografía: Cas Oorthuys, 1961.

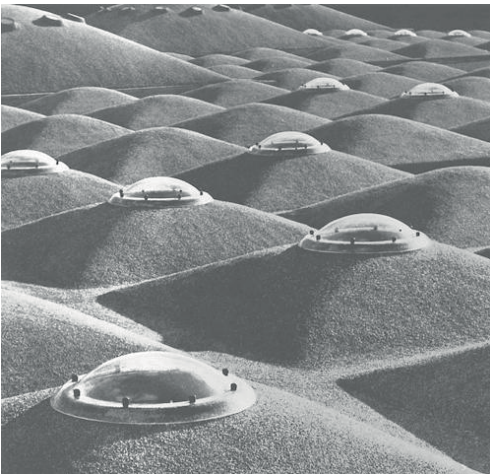


El orfanato

La imagen final del escrito de Van Eyck ilustra a la perfección la esencia de sus principios en relación a la arquitectura: el manto blanco que se extiende sobre la ciudad y borra los límites funcionales que dividen sus espacios públicos (aceras frente a calzadas, adoquín frente a grava, etc), permitiendo al niño tomar el mando de este territorio, para desplegar su imaginación a través del juego.



[4.068]



[4.069]

[4.067]: Fotografía de zona de juegos abovedada en habitación de niños. En: McCarter, Robert: *Aldo van Eyck*, 2015. p. 102.

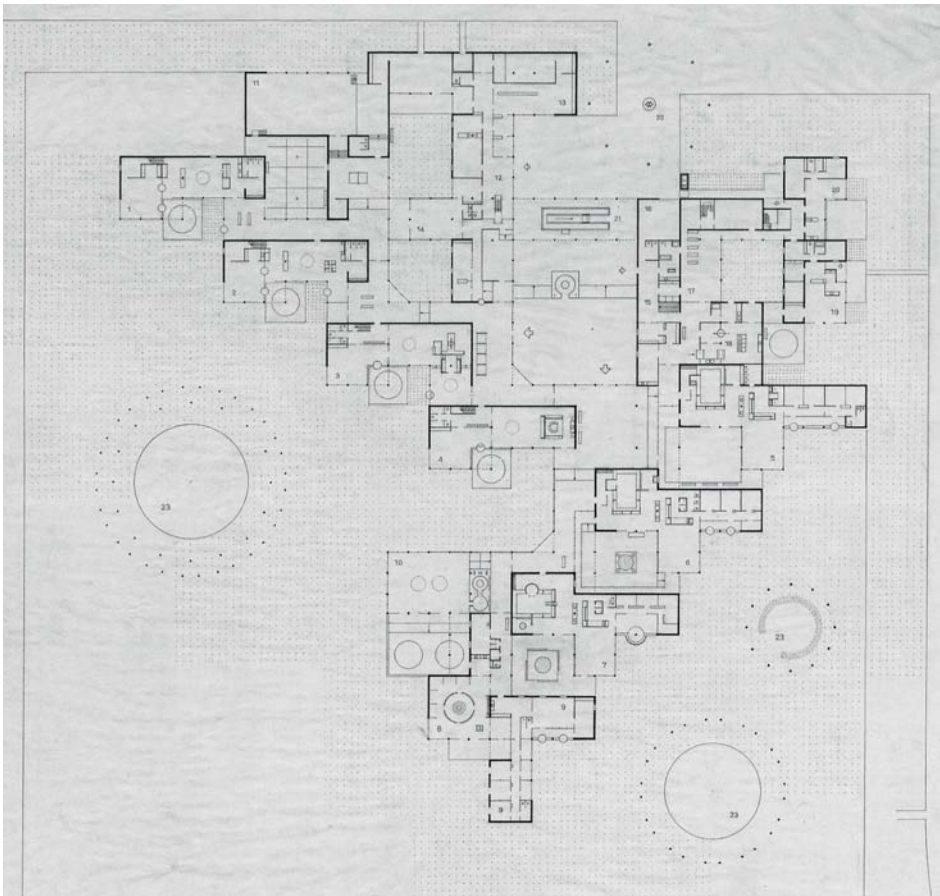
[4.068]: Fotografía aérea de las cubiertas del edificio completo, tomada poco tiempo después de finalizar la construcción. En: McCarter, Robert: *Aldo van Eyck*, 2015. p. 90.

[4.069]: Fotografía de las cúpulas que iluminan las bóvedas. En: McCarter, Robert: *Aldo van Eyck*, 2015. p. 91.

Hay una obra construida de Van Eyck que representa la materialización de sus principios teóricos. Dicha obra es el edificio para orfanato realizado en Amsterdam, entre 1955 y 1960, destinado a albergar 125 niños y jóvenes de hasta 20 años de edad, a cargo a su vez de un equipo docente y pedagógico de unos 40 miembros. Desde los primeros bocetos, Van Eyck traslada al papel sus ideas teóricas, entendiendo el edificio como una pequeña ciudad que cuenta con calles interiores en lugar de simples pasillos, en el que se otorga un claro papel protagonista tanto a los vacíos como a los espacios de transición entre exterior e interior, y en el que, en definitiva, todo está pensado a medida de sus habitantes, niños de diversas edades. Partiendo de la repetición de un módulo de planta cuadrada y cubierta abovedada, la estrategia de agrupación persigue la consecución de un conjunto en el que la identidad, concepto cuya puesta en valor es tan importante en un edificio destinado a este tipo de usos, se convierte en uno de los objetivos primordiales del arquitecto.

La identidad de un grupo más pequeño (su "gestalt" intrínseca en términos humanos, es decir, su verdadero potencial para habitar) se ve englobada e intensificada por la de aquel grupo mayor que surge del primero a través de la repetición, mientras que la identidad del grupo mayor está latente en el más pequeño. Esto apunta hacia el significado de unidad a través de la pluralidad y la diversidad; (...), pero también hacia la necesidad de articular el espacio interior con el exterior de forma clara y consistente, puesto que sólo su completa consonancia ambivalente puede en último término construir las secuencias de lugares en las que pueden darse las ocasiones que demanda la existencia urbana verdadera. (Van Eyck, 1962. En Ligtelijn; Strauven, 2008: 162 -163).

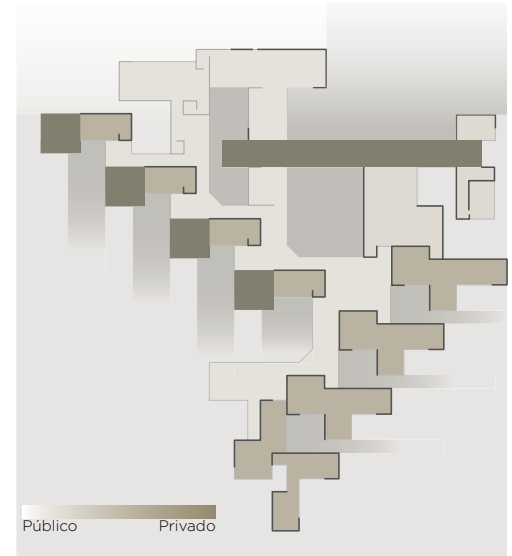
Van Eyck buscó desde el principio un esquema compositivo que permitiera dotar de carácter propio tanto al edificio como a cada



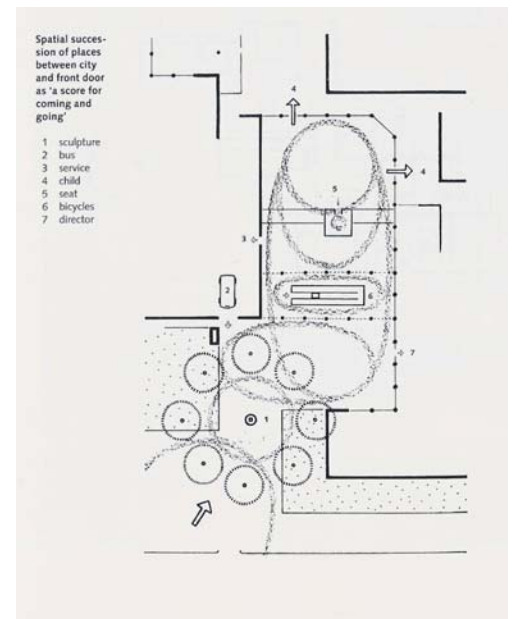
[4.070]

una de sus partes, partiendo de una estructura sencilla. Poniendo en práctica sus postulados teóricos acerca de la repetición y la disciplina configurativa, la estrategia compositiva utilizada permite al arquitecto dar soporte a la complejidad funcional propia de un edificio como este, a la vez que consigue a una enorme riqueza en las secuencias espaciales. Tratándose de una parcela de considerable extensión y sin pendiente, el esquema final se estructura mediante una retícula definida por un módulo de planta cuadrada de 3,36m x 3,36m, al que dota de una cubierta con bóveda de aljibe, multiplicado en ambas direcciones del plano hasta superar los 300 módulos para todo el edificio. De esta forma, todos los espacios cuentan a priori con la misma configuración espacial sin importar su uso, aunque las estrategias de agrupación y recorridos dotarán de sentido y coherencia al conjunto.

El edificio dispone los usos de carácter colectivo en torno a la entrada principal, al norte, mientras que a medida que avanza hacia el sur va acomodando los usos más privados, buscando el mejor soleamiento



[4.071]



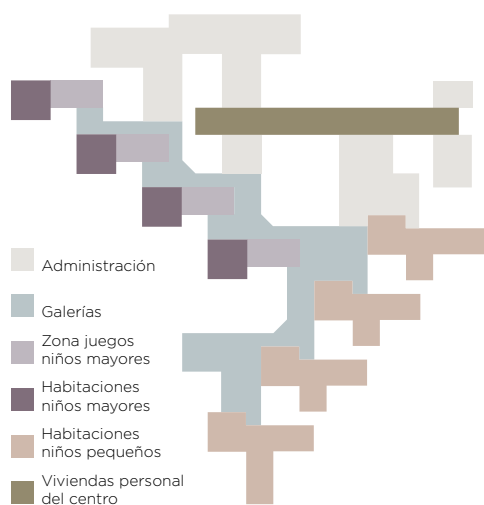
[4.072]

[4.070]: Planta baja del orfanato. En: McCarter, Robert: *Aldo van Eyck*, 2015. p. 88.

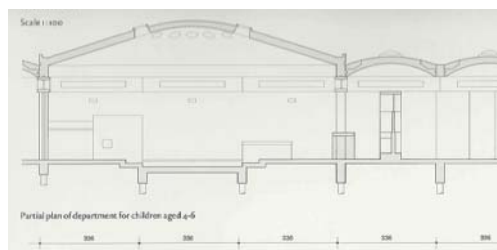
[4.071]: Diagrama de gradación de privacidad entre espacios exteriores y espacio público. S.C.R.

[4.072]: Diagrama de distribución de flujos en la transición desde el exterior hacia el interior del edificio. En: van Heuvel, Wim J.: *Structuralism in Dutch architecture*, 1992. p. 53.

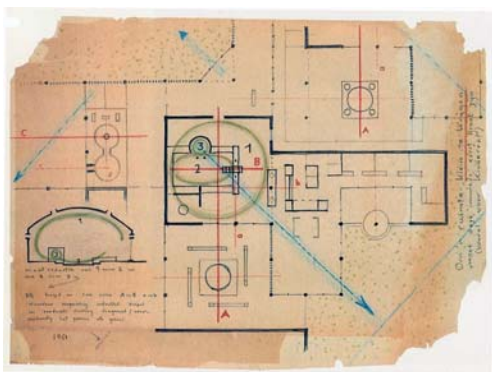
[4.073]: Diagrama de distribución de usos. S.C.R.



[4.073]



[4.074]

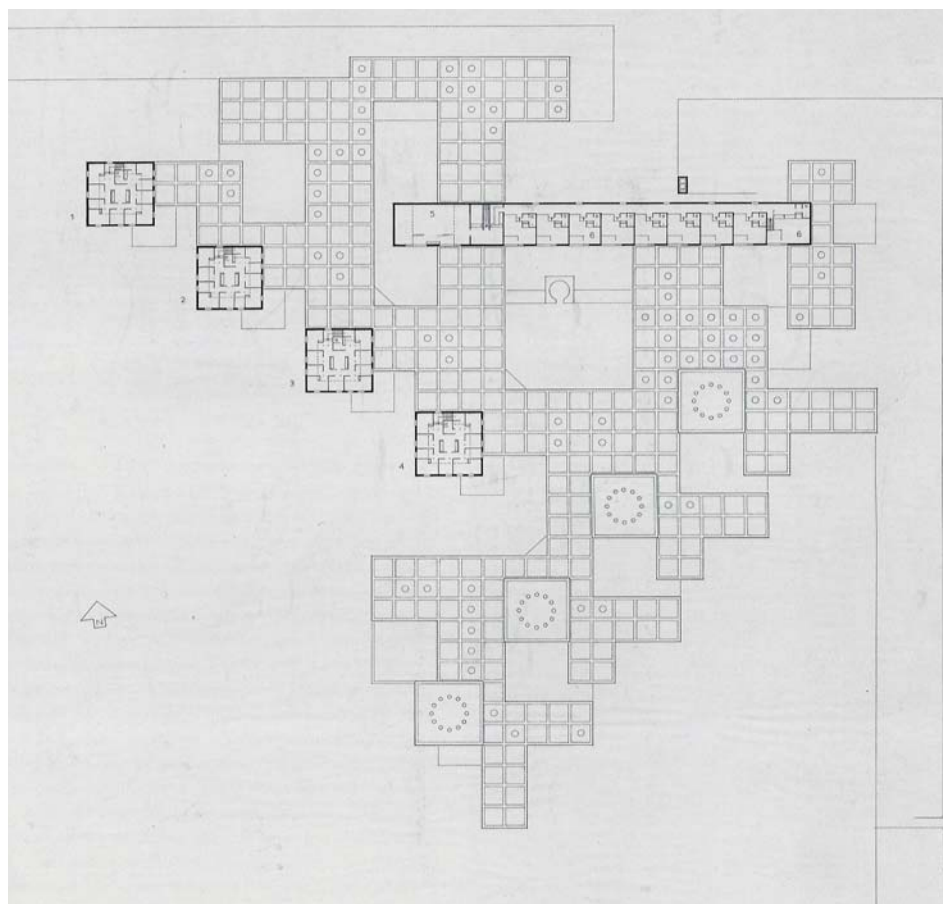


[4.075]

[4.074]: Sección de módulos abovedados para niños entre 4 y 6 años. En: McCarter, Robert: *Aldo van Eyck*, 2015. p. 97.

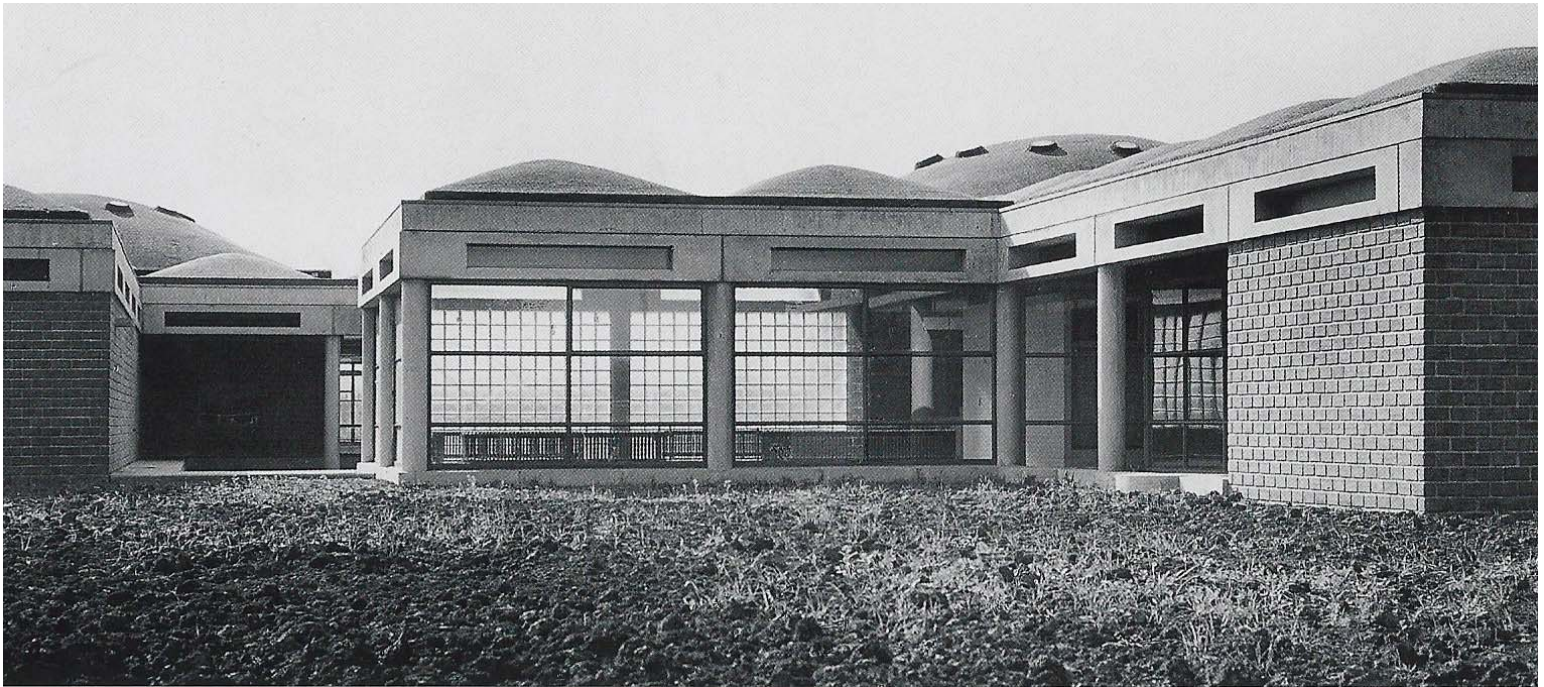
[4.075]: Plano original de trazado de bóveda de cubierta en módulos para niños entre 4 y 6 años. En: van den Heuvel, Dirk; Risselda, Max: *Team 10, in search of a Utopia of the present*, p.70.

[4.076]: Planta alta del orfanato. En: McCarter, Robert: *Aldo van Eyck*, 2015. p. 89.



[4.076]

y la integración con la zona ajardinada. Formalmente esto se traduce en una disposición que parte de una pieza alargada de dos alturas, paralela al lindero de fachada y separada de éste una distancia que permite liberar un vacío de recepción para coches de visitantes. Esta pieza alberga en planta alta las habitaciones para alojamiento del personal, mientras que la planta baja se horada en su parte central para definir un pórtico atirantado a través del cual se accede al patio central, vacío que articula el resto del edificio. Mediante la repetición del módulo base, en un crecimiento orgánico inscrito en la retícula, se van construyendo los distintos espacios, arracimados en ambas direcciones hasta llegar a los bordes, donde se produce el contacto con el jardín a través de vacíos semiocuidados de dimensiones variables. De esta forma, se sitúan junto al lindero de fachada los usos comunes de gimnasio y administración, por un lado, y la entrada de personal y la vivienda del director por otro, definiendo así los límites del apeadero de llegada. Este se conecta visualmente con el patio central, al que da acceso a través del pórtico situado bajo la pieza longitudinal



[4.077]

destinada a personal. A su alrededor se reparten el resto de usos, ya privados: cuatro casas destinadas a niños de mayor edad, entre 10 y 18 años, a la derecha, y otras cuatro que albergarán a los grupos de edad más infantil, desde 0 a 10 años. Así descrito, el esquema se asemeja claramente a los ya estudiados en el anterior capítulo en las casas palacio del renacimiento sevillano. De hecho, y como ya se ha indicado, Van Eyck y los estructuralistas holandeses encuentran en la kasbah de las ciudades islámicas un elemento de referencia que usarán de forma recurrente.

El arquitecto despliega una secuencia de enorme interés en la transición entre exterior público e interior privado, mediante la alternancia del positivo y el negativo en las celdas de la cuadrícula, esto es, la manipulación de materia y vacío. La pastilla longitudinal destinada al personal se levanta en altura y sirve así de límite transparente entre el "apeadero" y patio central, a la vez que dota al conjunto de una fachada y una entrada reconocibles.

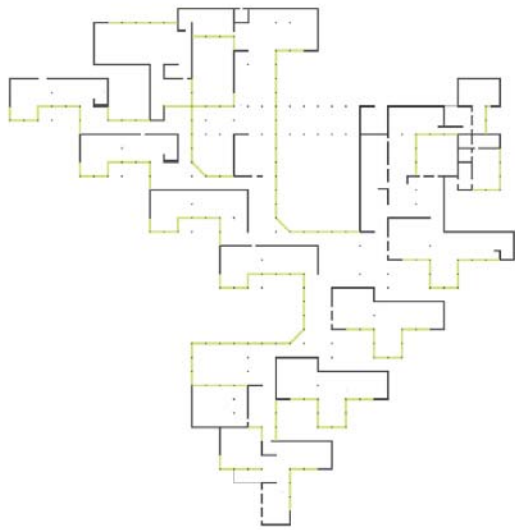
En el interior se repite el interés por la conformación de los elementos de transición espacial, ilustrando así el concepto del *"in-between"* ("lo intermedio") introducido por Van Eyck. Los recorridos interiores se producen mediante calles cubiertas que, como en una ciudad, se



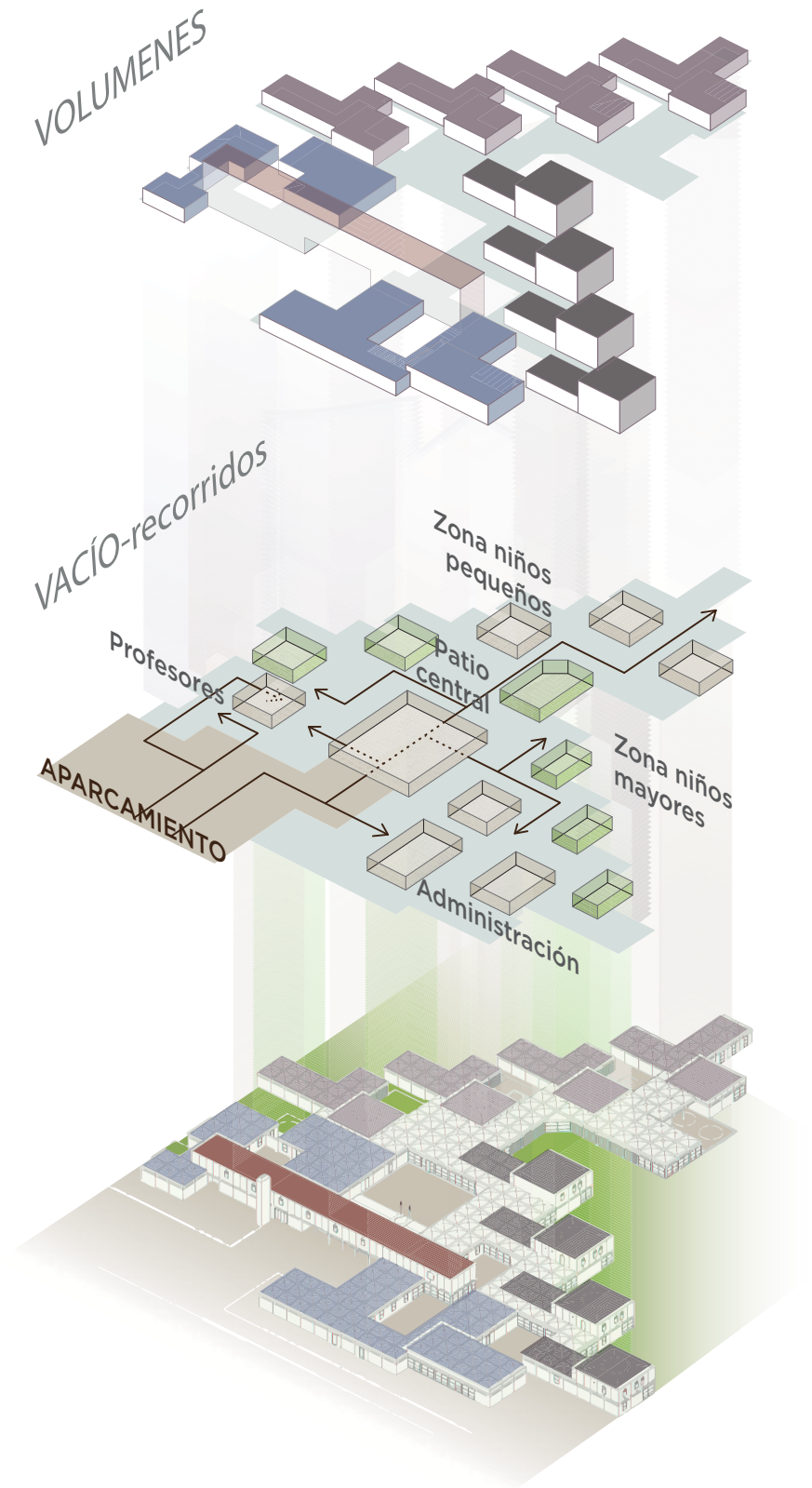
[4.078]

[4.077]: Vista exterior de volúmenes de alojamientos para los niños más pequeños. En: McCarter, Robert: *Aldo van Eyck*, 2015. p. 91.

[4.078]: Fotografía del círculo para hacer ejercicio situado bajo las terrazas de planta primera en los alojamiento para niños mayores. En: McCarter, Robert: *Aldo van Eyck*, 2015. p. 106.



[4.079]



[4.079]: Diagrama que representa la realción entre superficies acristaladas y opacas de los muros perimetrales del orfanto. S.C.R.

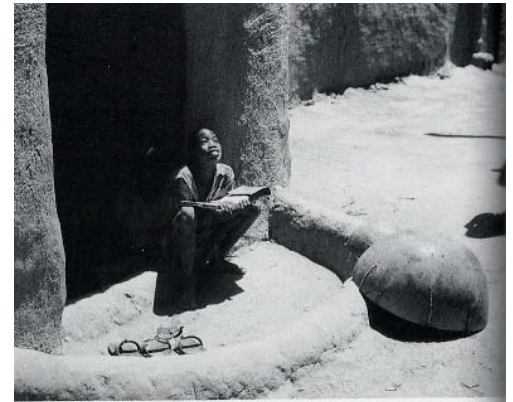
[4.080]: Diagrama de distribución de usos y recorrios entre los diferentes volúmenes del edificio y en la transición entre exterior e interior. S.C.R.

[4.080]



[4.081]

alternan con dilataciones a modo de pequeñas plazas, contando en todo momento con una relación visual, a veces también funcional, con los vacíos exteriores, normalmente en forma de patios que a su vez comunican con el extenso jardín. De esta forma se discurre por el edificio, disponiendo las distintas unidades funcionales de alojamiento de los niños a modo de rosario, siguiendo una forma de "V" en torno al patio central. Estas ocho unidades, correspondientes a cada grupo de edad en que se divide a los niños, son dotadas con sendos espacios principales que abarcan nueve módulos básicos, y que adquieren así unas dimensiones de 10,8m x 10,8m, cubiertos con bóvedas que al crecer en planta también lo hacen en altura y confieren al espacio una cualificación singular. Las cuatro casas de los niños de menor edad se desarrollan en una sola planta alrededor de su propio patio, que a su vez pone en relación el vacío conformado del patio central con el remanente del jardín, a través de galerías transparentes y porches. Las



[4.082]



[4.083]

[4.081]: Vista de sala de juegos desde el espacio cubierto por las habitaciones de planta primera. En: McCarter, Robert: *Aldo van Eyck*, 2015. p. 110.

[4.082]: Fotografía de niño sentado a la puerta de una casa en Djenné, Mali, 1961. Fotografía: Aldo van Eyck, en: van Eyck, Aldo: *The Child, the City and the Artist*, 1962. p. 62.

[4.083]: Fotografía de una piscina de juegos desde la zona de estancia acristalada. En: McCarter, Robert: *Aldo van Eyck*, 2015. p. 100.



[4.084]

[4.084]: Fotografía de calle interior y zona de juegos cubierta. En: McCarter, Robert: *Aldo van Eyck*, 2015. p. 95.

[4.085]: Fotografía del patio previo al acceso tomada desde el patio interior del edificio. En: McCarter, Robert: *Aldo van Eyck*, 2015. p. 92.



[4.085]

casas de los niños de mayor edad siguen en esencia el mismo esquema, aunque se desdoblán en altura disponiendo de una sala de juegos en planta baja y dormitorios en la alta. Cada una de ellas es diferente, para lo cual Van Eyck desplegará toda una serie de recursos formales en aras de una cualificación de los espacios según las necesidades de sus usuarios, siguiendo su máxima de *"una casa como una ciudad"*. Así consigue otorgar un carácter propio a cada uno de los espacios, a la vez que dota al conjunto de la unidad deseable. No obstante, más allá de la puesta en valor de la identidad, estas cuestiones escapan al alcance de esta investigación.

La casa, por ejemplo, es por tanto también parte de la calle, mientras que la calle, reinterpretada, se incluye en la casa por cuanto no es necesariamente exterior a ella en sentido estricto (tampoco, de hecho, son exteriores los espacios habitables). Todos los ingredientes son redefinidos y mezclados íntimamente. (Van Eyck, 1962. En Ligtelijn; Strauven, 2008: 165)

La figura de Aldo van Eyck tuvo una considerable repercusión en el campo de la disciplina arquitectónica, no sólo en su entorno inmediato sino también a nivel internacional. Su pertenencia al Team 10 supuso para él un potente catalizador a través del cual confrontar, desarrollar



[4.086]

y difundir sus ideas, aunque también encontrará en el seno del grupo un cierto freno para una proyección más dilatada y acorde al enorme interés de su obra, debido principalmente a la enorme sobreexposición y relevancia que adquirieron los miembros más conocidos del grupo, los Smithson, imagen recurrente del Team X. En cualquier caso, Van Eyck es consciente del cambio que, a través del grupo, se está operando en la nueva vanguardia de la arquitectura, tanto en Europa como fuera de ella. Por ello recoge en sus escritos el análisis del trabajo de algunos arquitectos a nivel mundial (Van Eyck, 1962: 197-216), como ejemplos que implementan sus teorías sobre la *Disciplina Configurativa*, desde sus colegas cercanos pertenecientes al Team X a otras figuras más distantes, como los japoneses Kisho Kurokawa, Kenzo Tange o Fumihiko Maki¹¹.

11. Fumihiko Maki es mencionado varias veces por Aldo van Eyck, en tanto que su obra, *Investigations in Collective Form (Investigaciones sobre la forma colectiva)*, publicada en 1964 sobre un compendio de escritos propios de 1960, le resulta de interés por el eco que sus propias teorías encuentran en las del japonés, estableciendo un paralelismo evidente. En sus escritos, el arquitecto japonés reflexiona sobre temas recurrentes en la obra teórica de Van Eyck, como son la *forma colectiva* y el concepto de *vínculo* como elemento conformador de la misma. Maki establece tres paradigmas de la forma colectiva que representan distintas escalas (*forma compositiva, forma grupal, y mega-forma*), aparentemente opuestas e incompatibles a priori, pero que en realidad pueden coexistir en una única configuración. La articulación de diferentes entidades en una forma colectiva es posible a través del vínculo, para lo cual incide en la importancia de los espacios exteriores vacíos en la creación de la forma colectiva, situándolos a la misma altura que los cuerpos construidos. Resulta de enorme interés la reflexión acerca del vínculo como componente esencial de la forma colectiva, incorporándolo tanto en positivo como en negativo ("*linkage*" vs. "*dissolving linkage*"), como actividades constantes en la configuración de la forma colectiva a partir de elementos independientes o asociados. (Maki; Mulligan (ed), 2008: 40-66).



[4.087]



[4.088]

[4.086]: Fotografía de la calle interior y zona de juegos cubierta tomada en 2013. Fotografía: Marko Milovanovic.

[4.087]: Fotografía desde la calle interior de acceso, mostrando la transparencia hacia los patios intermedios y volúmenes de habitaciones. Fotografía: Hans Jan Dürr.

[4.088]: Fotografía desde el espacio cubierto bajo el volumen de habitaciones de personal del centro, hacia el patio interior de acceso. En: McCarter, Robert: *Aldo van Eyck*, 2015. p. 92.



[4.089]

En cualquier caso, es cierto que el edificio del Orfanato de Amsterdam supuso un hito en el devenir de la arquitectura europea, comparable al efecto provocado por el edificio de la Bolsa de Amsterdam, de Berlage o al sanatorio de Hilversum, de Duiker y Bijvoet (Van Heuvel, 1992: 7). La sorprendente riqueza de las transiciones espaciales entre interior y exterior supuso un revulsivo que, junto a un compromiso social latente, harían de este edificio un manifiesto de los principios básicos del grupo *Forum*, aglutinado, como ya se ha señalado, en torno a la labor editorial de la revista del mismo nombre. Esto supondrá a corto plazo el punto de partida para el movimiento denominado *Estructuralismo Holandés*, una de cuyas principales figuras será Herman Hertzberger, el más joven de los integrantes del grupo generado a la sombra de Van Eyck para la edición de dicha revista. En el siguiente caso de estudio se presenta una de las obras en las que el prolífico Hertzberger mejor interpreta la materialización de las relaciones entre el exterior público y el interior privado, en un ejemplo que supone una continuación de los principios enunciados por Van Eyck, además de un excelente ejercicio de inserción en el tejido existente de la ciudad.

[4.089]: Espacio de juegos circular en sala de juegos.
En: McCarter, Robert: *Aldo van Eyck*, 2015. p. 112.

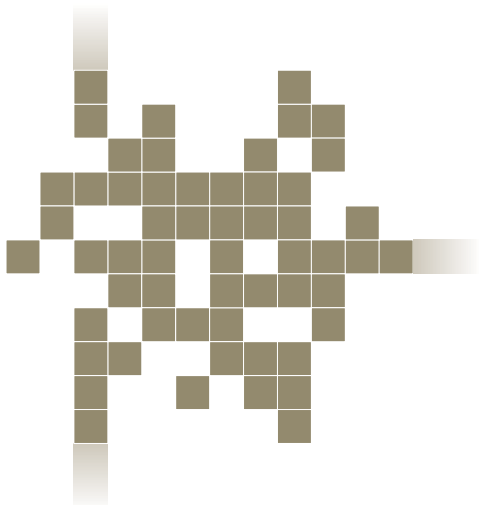


3. Residencia de estudiantes en Weesperstraat, Amsterdam (1959 -1966): Herman Hertzberger y lo colectivo como estructura.

La importancia del estructuralismo en arquitectura deriva principalmente de un modo de usar el espacio en el que es clave la interacción entre lo colectivo, en tanto que compartido, y lo individual como expresión de lo personal. (Hertzberger, 2015: 77)

Las ideas presentadas por la revista *Forum* en el número titulado *The story of another idea*, en defensa de una idea de arquitectura más humana, el contenido gráfico y, en general, todo lo que tiene que ver con la disciplina configurativa de Van Eyck, redundan en la idea de "estructura". Sin embargo, la tergiversación de los principios sobre los que se asienta el estructuralismo hará que, dentro de la arquitectura, se etiquete como tal aquella obra en la que se dé protagonismo visual a los aspectos constructivos, especialmente cuando estos tengan que ver con la repetición de componentes prefabricados insertados en retículas y marcos. Para Hertzberger, el estructuralismo consiste en conseguir la libertad que otorgan las reglas de un sistema:

"Estructura es armonía, cohesión: es cómo las cosas trabajan o encajan juntas. También da una visión de la idea de que las cosas están relacionadas y cómo sustentan esa relación, la unión entre los elementos a través de la interdependencia y la colaboración. Esto puede responder con la misma facilidad a un sistema férreamente jerárquico o a un sistema igualitario. Estructura refrena la libertad al supervisar y controlar un sistema que satisface reglas racionales y a menudo autoritarias, pero al mismo tiempo otorga libertad, en el modo en que las reglas de juego permiten jugar. (Hertzberger, 2015: 32)



[4.091]

[4.090]: Plano de localización de la residencia de estudiantes de . S.C.R.

[4.091]: Diagrama conceptual del proceso de trabajo por adhesión de elementos semejantes que emplea el estructuralismo. S.C.R.

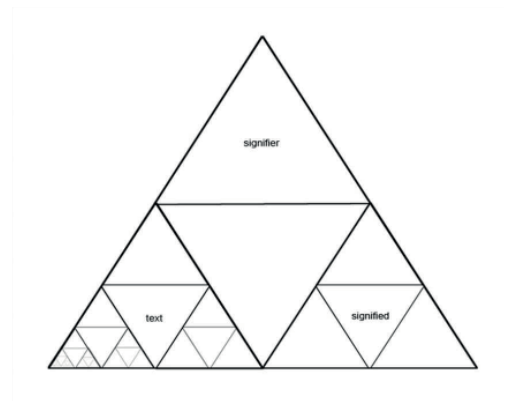
No obstante, es necesario mirar más allá de los límites de la disciplina para situar el estructuralismo en el escenario temporal y social en el que se desarrolla, para ver que ante todo es reflejo y consecuencia de la vigencia alcanzada durante los años 60 por determinadas corrientes filosóficas ligadas a la investigación del lenguaje. En este sentido cabe destacar la obra de Claude Lévi-Strauss, cuyas ideas sobre la relación entre el patrón colectivo del lenguaje y la interpretación individual encontraron resonancia en el pensamiento arquitectónico

contemporáneo. Inspirado a su vez por Ferdinand de Saussure, precursor en el estudio de la distinción entre "lenguaje" y "habla", Lévi-Strauss presenta el lenguaje como la estructura por excelencia, que en principio contiene las posibilidades para expresar cualquier cosa que puede comunicarse verbalmente.¹² Dentro de este sistema (una extensión coherente de valores) las diferentes interrelaciones se basan en reglas, pero aún así existe una gran libertad para actuar dentro de sus márgenes, gracias, paradójicamente a los mismas normas prefijadas que limitan esta libertad.

En la filosofía del estructuralismo esta idea se extiende para abarcar una imagen del hombre cuyas posibilidades son constantes y fijas, como una baraja de cartas con las que pueden jugar distintos juegos dependiendo del modo en que se usen. Culturas diferentes, tanto las llamadas "primitivas" como las "civilizadas", podría decirse que interpretan distintas transformaciones del mismo juego; las direcciones principales están fijadas mientras que la interpretación cambia continuamente. [Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, 1962] (Hertzberger, 2009:92-93)

Apoyándose en esta línea argumental, Hertzberger llega a la conclusión de que la creación de la forma y la organización espacial podrían derivarse de una capacidad innata del hombre para llegar, en las más diversas culturas a interpretaciones siempre diferentes de lo que en esencia serían formas arquetípicas semejantes. Hertzberger está colocando al hombre en el centro del escenario en un proceso de negociación permanente entre su persona y el entorno de la colectividad. Pero sigue avanzando en el desarrollo de su pensamiento, incorporando los términos acuñados por lingüista y filósofo Noam Chomsky, "competencia" y "actuación". "Competencia" es el conocimiento que una persona tiene de su lenguaje, mientras que actuación se refiere al uso que esta hace de ese conocimiento en situaciones concretas. Hertzberger encuentra así cómo una reformulación más genérica de los términos "lenguaje" y "habla" permite establecer un vínculo directo con la arquitectura.

12. . Esto es un prerrequisito para la facultad de pensar, ya que una idea puede decirse que existe únicamente en la medida en que puede ser comunicada verbalmente. Usamos el lenguaje no sólo para transmitir nuestras ideas, el lenguaje da forma a dichas ideas a medida que las expresamos. Formulación y pensamiento van de la mano, formulamos como pensamos pero también pesamos como formulamos. (Hertzberger, *Lessons for students*, pp 92)

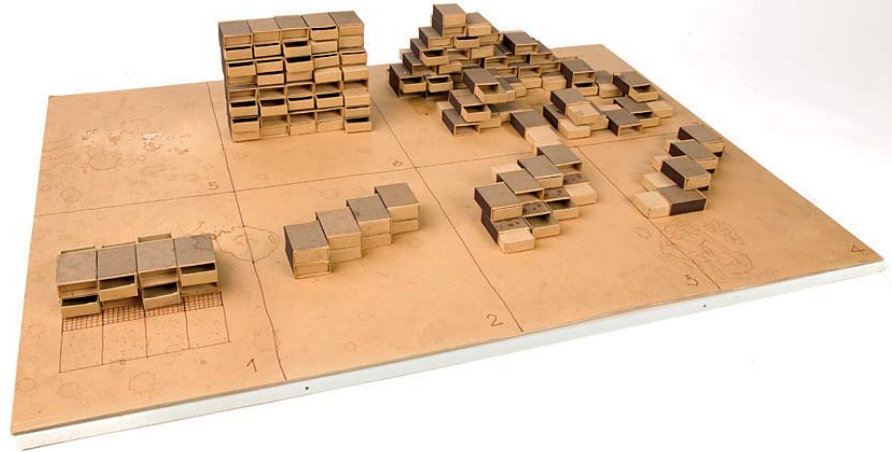


[4.092]

[4.092]: Estructura fractal que representa la asociación que se establece entre significante y significado. El estructuralismo establece que cada elemento, sólo puede ser entendido a través de su relación con otros elementos junto a los que forma parte de una estructura mayor. S.C.R.



[4.093-095]



En términos arquitectónicos podría decirse que "competencia" es la capacidad de la forma de ser interpretada, y "actuación", es el modo en que la forma es interpretada en una situación específica. (Hertzberger, 2009: 93)

Por tanto, la arquitectura debería según Hertzberger llegar a producir edificios que, aun siendo objeto de utilizaciones dispares u otras circunstancias sobrevenidas, puedan adaptarse a estas sin perder sus cualidades características en el proceso, permaneciendo fieles a su naturaleza, y en consecuencia, derivando en un producto no sólo más sostenible sino también más democrático. (Hertzberger, 2015: 37)

Esta argumentación da continuidad a la metodología configurativa de Van Eyck, según la cual es necesario trabajar en el proyecto arquitectónico a partir de piezas dotadas de identidad y significado propio, cuya composición les confiere nuevo significado y dota de mayor riqueza al conjunto. Estas ideas encuentran una vía de materialización a través de la *estructura* como papel pautado en el que el compositor se mueve con libertad componiendo la melodía a través de las notas:

[4.093-095]: Maquetas de cajas de cerillas realizadas por Hertzberger como parte de su estudio sobre el apilamiento de células de habitación. En: *Forum*, n.8 1959.

Una y otra vez, y no sólo en arquitectura, nos enfrentamos a esta dialéctica, relacionada con el dilema entre nuestro deseo de libertad y nuestra necesidad de pertenencia. Aun así el



[4.096]

camino a la libertad es también el camino al individualismo. La libertad, después de todo, se opone no sólo a la uniformidad, sino también a la fraternidad. Un ámbito en el que quepan tanto la libertad personal como el sentido de comunidad (solidaridad) requiere de una suerte de autoridad educadora. (Hertzberger, 2015: 77)

En definitiva, Hertzberger está introduciendo la idea de *negociación* asociada al espacio de transición entre público y privado, donde la libertad personal se encuentra con el sentido de comunidad, superando el prejuicio de que la imposición de una estructura es restrictiva por naturaleza. El arquitecto holandés defiende que la estructura da cohesión para que las cualidades individuales, aun estando subordinadas al conjunto, tengan un papel más allá de lo subsidiario y se conviertan en una parte esencial, *como las fibras de un tejido no solo proporcionan resistencia sino que cada una consigue definir el carácter del tejido* (Hertzberger, 2015). El espacio intermedio aparece así como un elemento de vital importancia para la arquitectura estructuralista, en la medida en que pueden interpretarse como pertenecientes tanto a la zona privada del sujeto como al espacio público, por cuanto permite a otros el acceso.

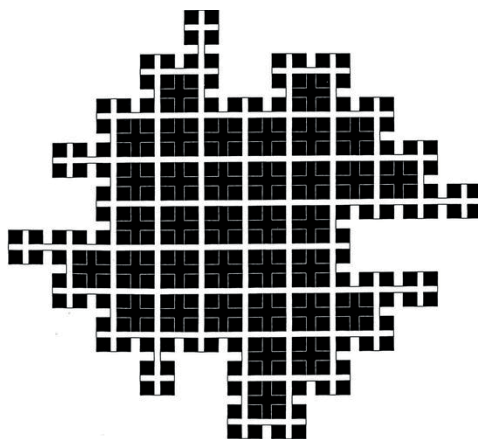
Hertzberger aboga por la configuración del espacio enfocada a un uso

[4.096]: Fotografía de la fachada de un módulo residencial en la residencia de ancianos de Hertzberger en De Overloop. En: Reinink, Wessel: *Herman Hertzberger*, 1990 p.74.

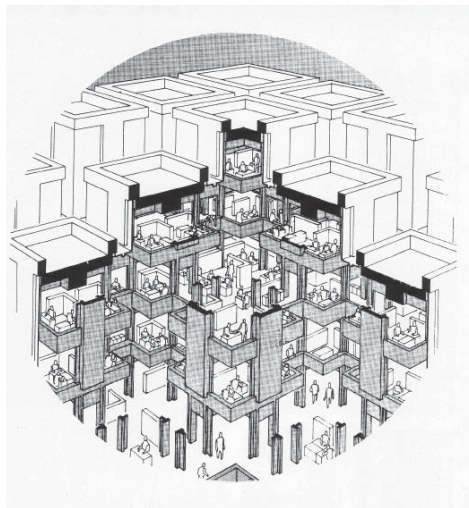
múltiple del mismo, abierto a diversas lecturas en lo que al carácter público o privado se refiere. Ahora bien, esto no debe entenderse como una defensa de la eliminación de cualquier barrera entre dichos ámbitos, sino una relajación de las mismas. No se propone un alineamiento con las utopías socialistas que persiguen la creación de aquella comunidad ideal que no necesita del territorio privado, donde las responsabilidades se diluyan y las distintas actividades inevitablemente invadan el terreno ajeno. Un énfasis excesivo tanto en lo público como sobre lo privado es perjudicial para la vida social, según el holandés. Lo que intenta conseguir con medios espaciales es lograr el equilibrio entre las dos categorías, y es aquí donde encuentra útil el concepto de *estructura*. Así se puede mirar lo público más como una práctica estándar y lo privado como una variación temporal y local de aquél.

El dominio compartido es por naturaleza más conservador que el privado, ya que todo lo que abarca el término "compartido" genera un consenso mayor. Esto es válido a más largo plazo y como resultado es más consistente y duradero. El ámbito privado puede ser también altamente conservador, pero tiene como norma una rotación superior de ocupantes y por tanto mayor satisfacción. Esencialmente ofrecen mayor libertad y por tanto hay más margen para el cambio. (...) Mientras más reducido es el círculo de toma de decisiones, más fácil resulta adaptar un dominio para satisfacer los nuevos deseos o la llegada de nueva gente. (Hertzberger, 2015: 84-85)

La idea de una estructura casi política en la que normas o leyes no escritas obligan a la negociación en los espacios compartidos frente a la libertad del espacio propio, resulta especialmente interesante. Para Hertzberger, hay en la creación arquitectónica un exceso de argumentos exclusivamente focalizados en los intereses privados, que debería contrarrestarse poniendo el énfasis en lo común como estrategia del proyecto. La importancia del estructuralismo para la arquitectura reside en haber señalado un camino para que eso ocurriera. El espacio para el intercambio social en los edificios, cada vez más marginal y reducido a mero espacio de circulación, resultaba alienante para el sujeto, en la medida en que no permite la construcción de una estructura social. Es más probable que surja la cohesión cuando la gente está unida por objetivos comunes, para lo cual es imprescindible contar un determinado escenario espacial que lo fomente.



[4.097]



[4.098]

Herman Hertzberger ha disfrutado de una dilatada trayectoria profesional con una prolífica obra construida en todo el espectro del ámbito de la arquitectura, incluida la teórica. Algunas de sus obras gozan de una considerable notoriedad, destacando entre ellas el edificio realizado para la compañía Central Beheer, en Apeldoorn, que supone el mejor corolario de los principios de estructuralismo holandés. Destaca en esta obra la atención dispensada a la articulación entre espacios de trabajo y de circulación, la puesta en valor de las relaciones entre los usuarios del espacio sin renunciar a la identidad individual, y, consecuentemente, la traducción de estas cuestiones estratégicas a la espacialidad del edificio. No obstante, se ha considerado más adecuado para la presente investigación el estudio de otro edificio anterior, la *Residencia de Estudiantes en Verspestraat*, Amsterdam, obra de un joven Hertzberger en la que aún se deja sentir de forma notable la influencia que *l'Unité d'Habitation* de Le Corbusier en Marsella logró ejercer en esta nueva generación de arquitectos. La reinterpretación llevada a cabo por Hertzberger de algunos de los principios corbuserianos más relevantes, a los que ahora se aplica un tamiz de nuevas ideas que ayudan a enriquecer la lectura espacial y el propio uso del edificio, hacen de este un ejemplo notable de arquitectura doméstica colectiva, especialmente en lo que se refiere a los espacios de transición entre lo público y lo privado.

Realizado entre los años 1959 y 1966, el edificio adopta las estrategias proyectuales defendidas desde Forum, en un ejercicio de conciliación

[4.097]: Diagrama de estructura espacial en planta de las oficinas Centraal Beheer de Hertzberger. En: van Heuvel, Wim J.: *Structuralism in Dutch architecture*, 1992. p. 121.

[4.098]: Sección-perspectiva de las oficinas Centraal Beheer de Hertzberger. En: van Heuvel, Wim J.: *Structuralism in Dutch architecture*, 1992. p. 120.



[4.099]

entre las necesidades y aspiraciones del individuo con la comunidad en la que se integra. Se aborda el diseño como si se tratara de una ciudad, siendo sus pasillos el equivalente a los espacios públicos de calles y plazas, reservando determinados espacios para ciertas funciones grupales, y cualificándolos de forma que estimulen el contacto social para poder así dar soporte a la expresión de la identidad respectiva entre sujeto y grupo.

El proyecto recoge, en lo formal, el testigo de Le Corbusier en *l'Unité d'Habitation* de Marsella, aunque se apoye en la crítica a determinadas formulaciones que el arquitecto suizo utiliza ya desde su *plan Obus* para Argel, donde se hace palpable que, frente a la superestructura que permite la variación, no hay provisión para el soporte de la vida colectiva:

Le falta un componente público y comunitario. Podrías dejar extensiones manejables de espacio libre entre las viviendas de forma que una calle interior pudiera ser una opción aceptable más adelante. (...) El dibujo de Le Corbusier es perfecto, pero le falta una componente colectiva complementaria que pueda ligar a los residentes entre sí. (..)

Sin ir más lejos, esta falta de un ámbito comparable a una calle se da en casi todos los edificios de apartamentos. Mientras mayor es el edificio, más palpable es dicha ausencia, y todo lo que queda es el incómodo encuentro con el vecino en el confinamiento del ascensor.

Incluso en *l'Unité d'habitation* de Marsella, las calles interiores, a pesar de estar magníficamente iluminadas, son incapaces de competir con la calle tradicional donde los niños pueden

[4.099]: Dibujo de la fachada de la propuesta *Fort l'Empereur* de Le Corbusier en Argelia, 1935. En: van Heuvel, Wim J.: *Structuralism in Dutch architecture*, 1992. p. 23.



[4.100]

jugar fuera y los vecinos pueden charlar. En este excepcional proyecto el foco se pone exclusivamente en las revolucionarias unidades habitacionales. (Hertzberger, 2015: 89-90)

Se está refiriendo aquí el holandés al espacio que dedica Le Corbusier, en las plantas séptima y octava, a las tiendas de avituallamiento, un espacio comunitario en forma de galería a doble altura con grandes ventanales en fachada. Este rasgo del edificio de Marsella, el más parecido a un espacio urbano convencional, inspiraría a su vez a Hertzberger para introducir la calle al aire libre en la cuarta planta de la Residencia de estudiantes, a través de la cual la ciudad se introduce literalmente en el edificio. Los usuarios pueden disfrutar del espacio semicubierto proyectado en el paisaje de la ciudad alrededor, que juega un papel protagonista en el contacto social entre las parejas de estudiantes alojadas en la residencia. (Hertzberger, 2015: 91)

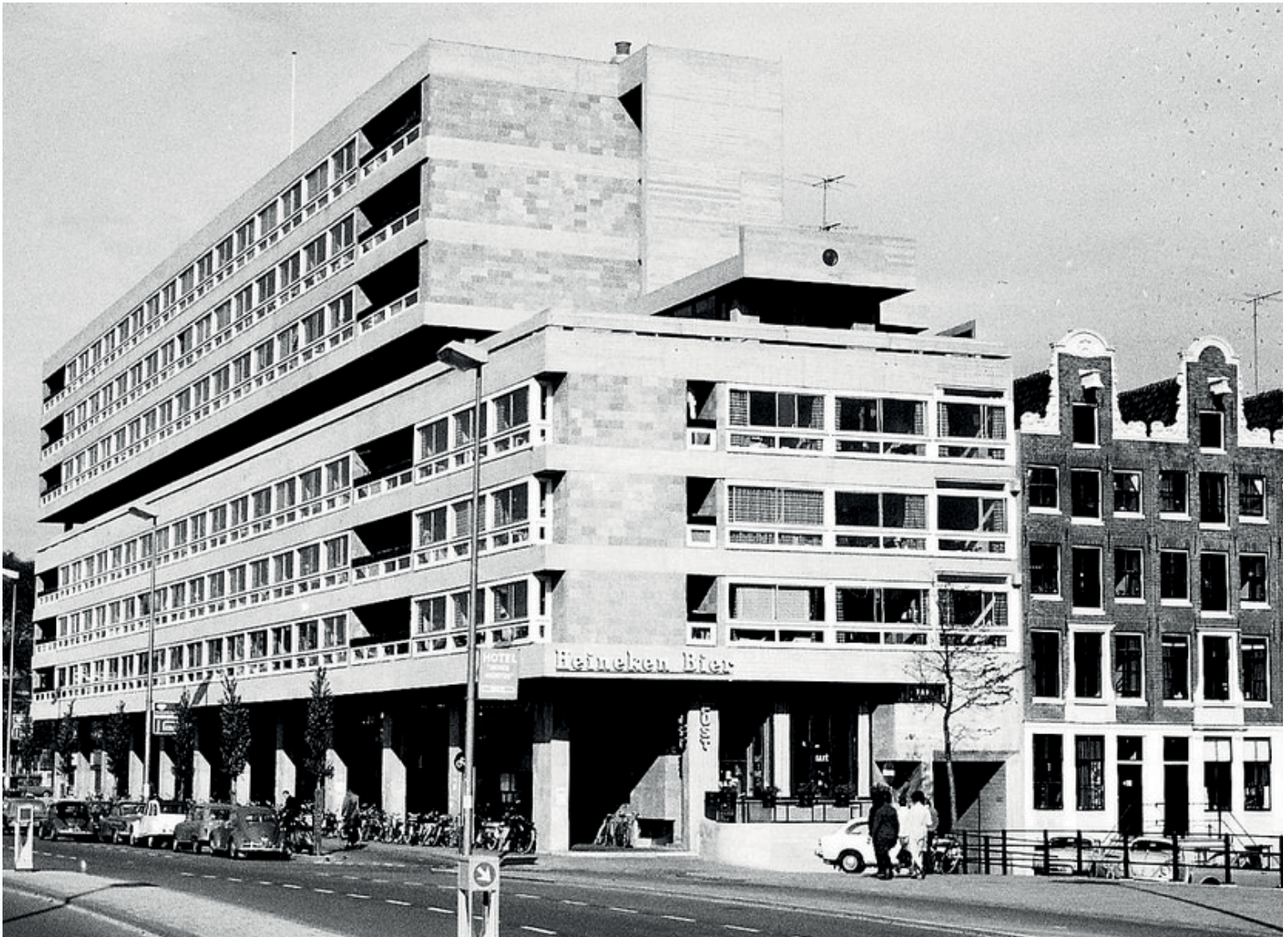
Situado en una posición central entre los complejos universitarios de Roeterreiland y Oudemanspoort, el edificio se conforma mediante dos bloques superpuestos de proporciones marcadamente horizontales, de tres plantas cada uno, siendo el superior más corto que el inferior, separados entre sí por una profunda hendidura a todo lo largo de la fachada Sur. El conjunto aparece a su vez flotando sobre el suelo, definiendo un espacio cubierto en planta baja, de una altura y media, en el que se tallan distintos ámbitos exteriores e interiores,



[4.101]

[4.100]: Fotografía de galería-terrazza elevada común en la residencia de estudiantes de Hertzberger. En: Reinink, Wessel: *Herman Hertzberger*, 1990 p.35.

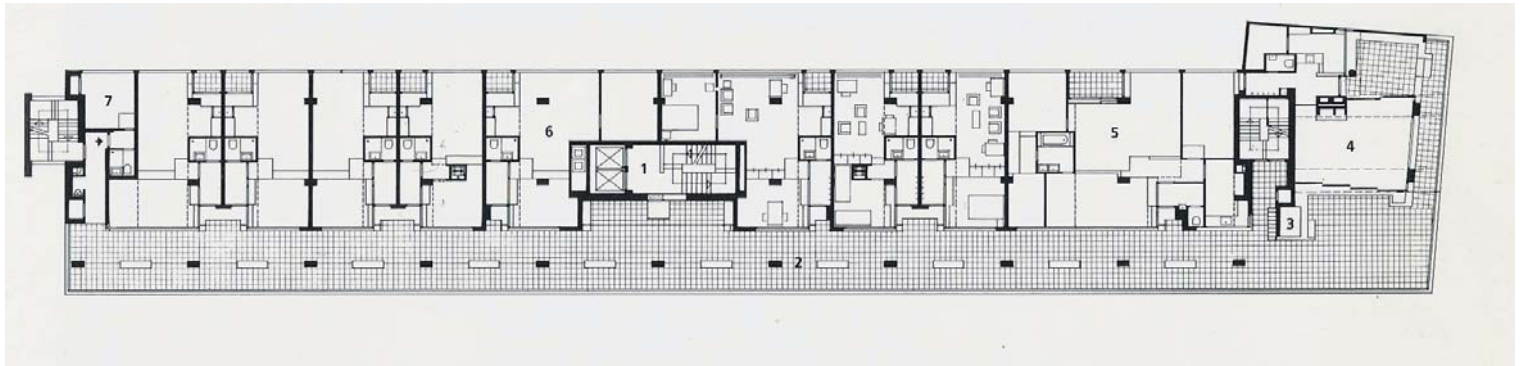
[4.101]: Fotografía de la galería comercial en el interior de la unidad de habitación de Marsella. Fotografía: Paul Kozlowski, agosto 2005..



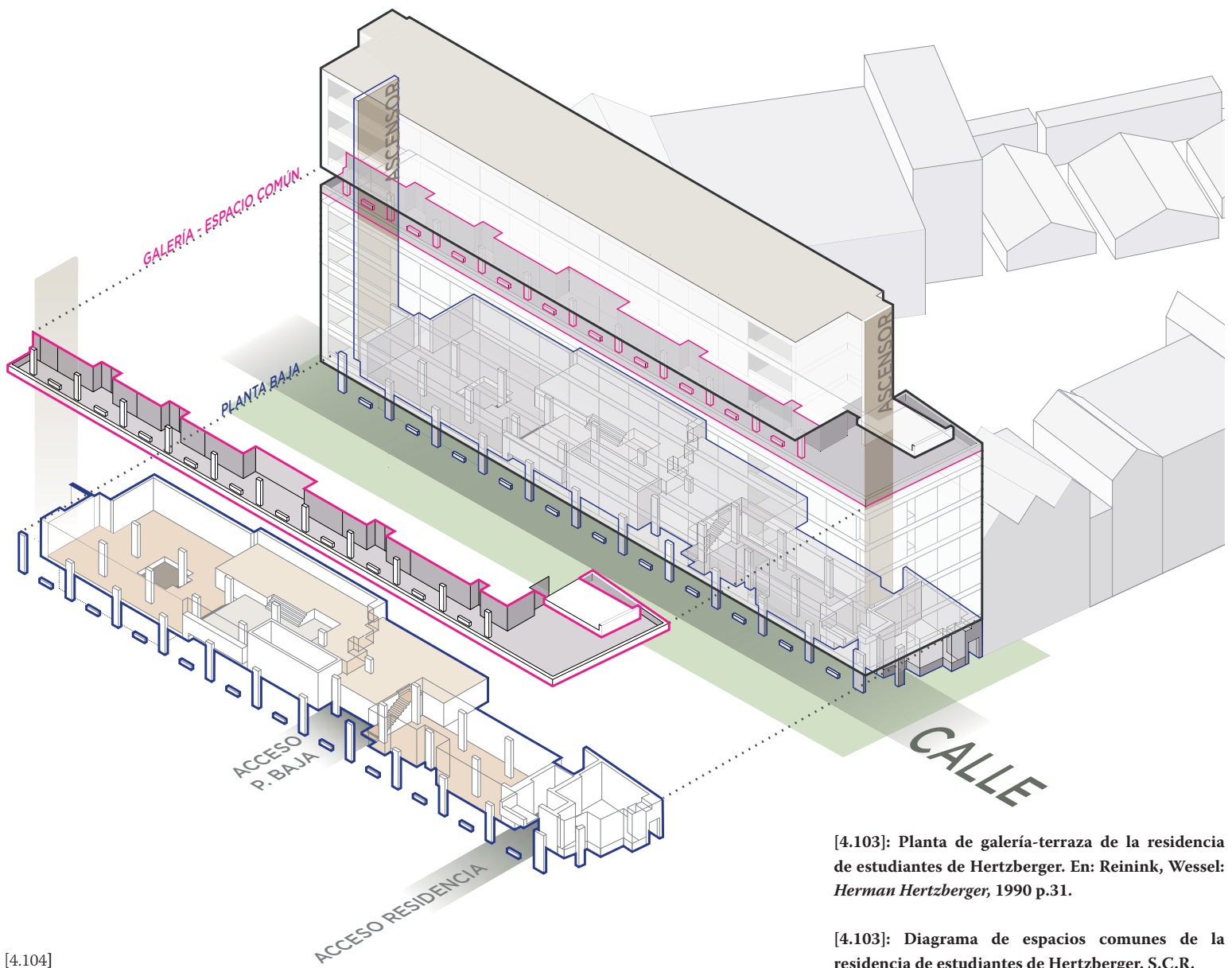
[4.102]

[4.102]: Fotografía de la fachada hacia la calle de a residencia de estudiantes de Hertzberger. En: nai010 publishers: *Herman Hertzberger, Architecture and Structuralism, The ordering of Space*, 2015 p.91.

intermedios en algunos casos, mediante los cuales se establecen unas secuencias de relación entre el ámbito público y el colectivo que resultan de sumo interés. Terrazas a media altura definen el ámbito previo a la entrada, donde todavía se está en contacto con la ciudad, un pórtico longitudinal recorre toda la fachada definiendo un ámbito de protección a nivel de calle desde el que acceder a los distintos núcleos de comunicación vertical y los espacios comunitarios (comedor de estudiantes, café, terraza, oficina de la asociación de estudiantes). Estos se desarrollan en diversas cotas, en un paisaje retallado en el hormigón con que se construye, cuyos cerramientos de vidrio facilitan la relación visual constante con el espacio urbano, convertido el interior en una proyección de éste. La intensidad imprimida a la relación de



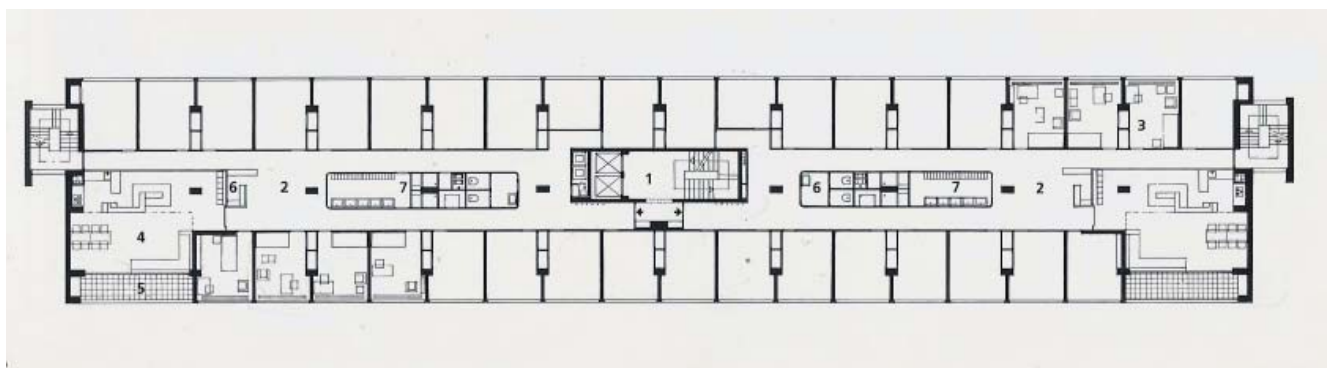
[4.103]



[4.103]: Planta de galería-terraza de la residencia de estudiantes de Hertzberger. En: Reinink, Wessel: *Herman Hertzberger*, 1990 p.31.

[4.103]: Diagrama de espacios comunes de la residencia de estudiantes de Hertzberger. S.C.R.

[4.104]



[4.105]



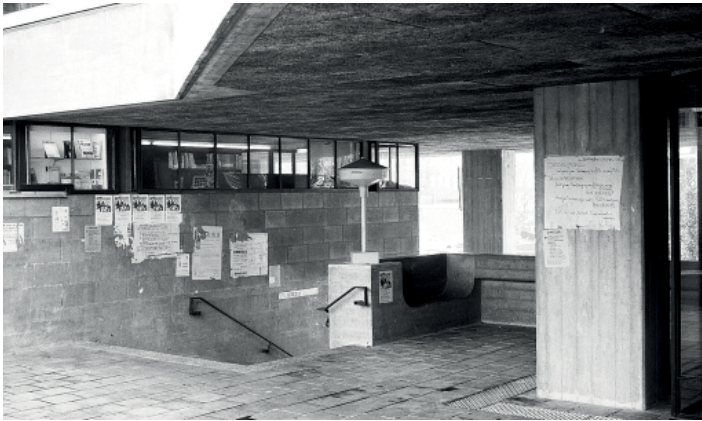
[4.106]

[4.105]: Planta de tipo de habitaciones de la residencia de estudiantes de Hertzberger. En: Reinink, Wessel: *Herman Hertzberger*, 1990 p.31.



[4.107]

[4.106-107]: Espacio de galería pública cedido a la calle que permite el acceso al edificio y en la que se sitúan algunos usos comunes como el comedor. Fotografías: Hans Jar Dürr, mayo 2010.



[4.108-113]

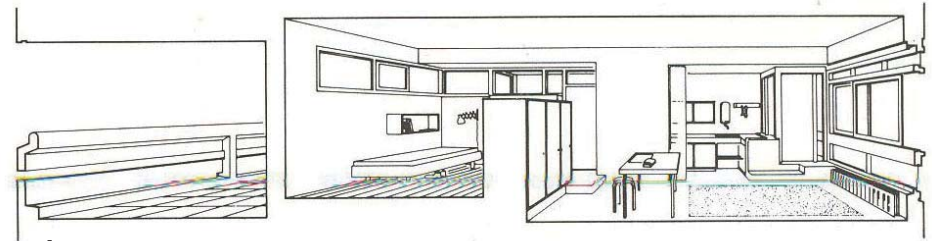
[4.108-113]: Fotografías de espacios públicos situados en planta baja que permiten la transición exterior interior en la residencia de estudiantes de Hertzberger. Fotografías: Hans Jar Dürr, mayo 2010.



[4.114-116]

[4.114-116]: Fotografías de la terraza-galería elevada, de uso común en la residencia de estudiantes de Hertzberger. En: McCarter, Robert: *Herman Hertzberger*, 2015 p.48-49.

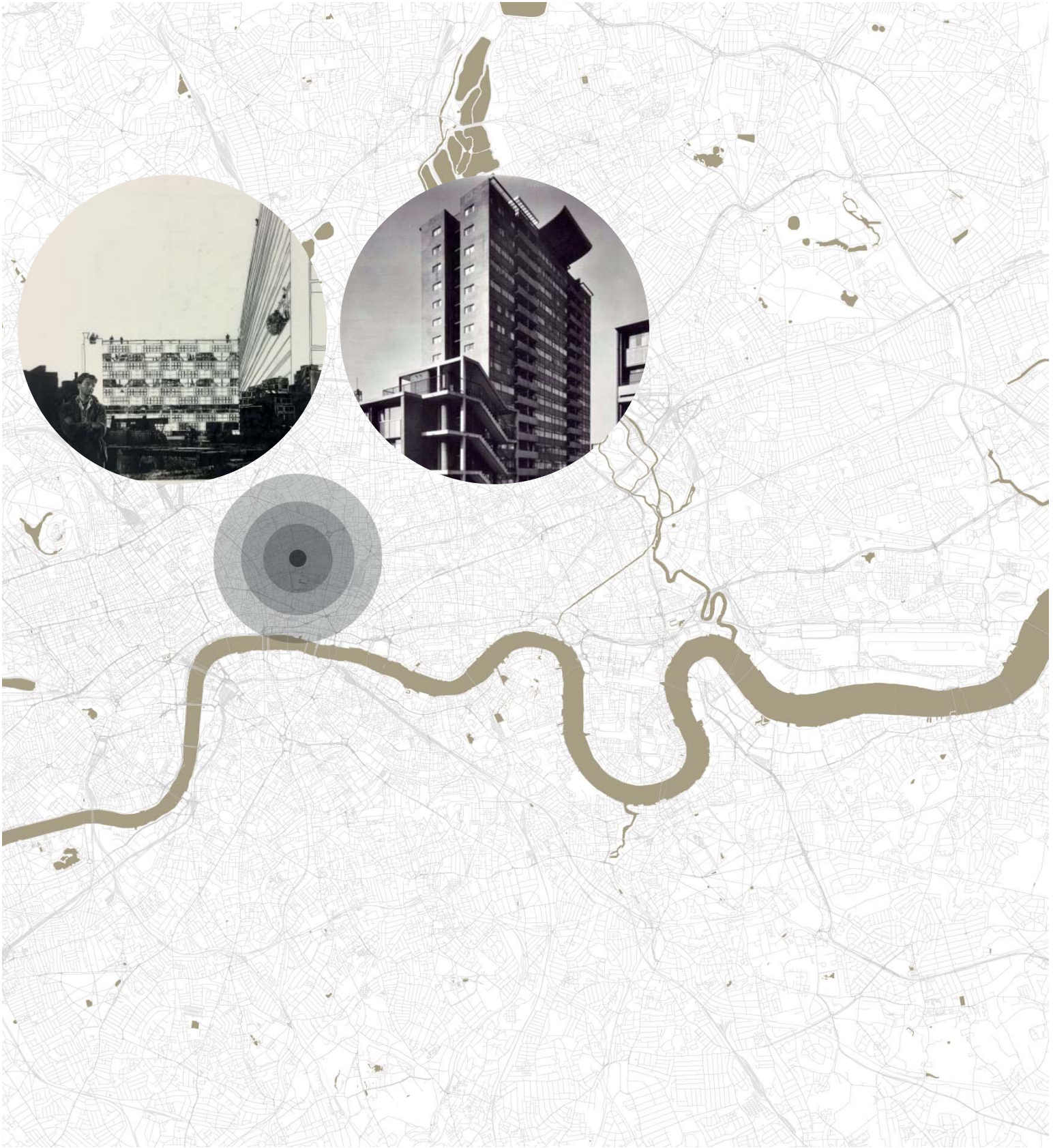
[4.117]: Sección de la galería y su relación con las habitaciones colidantes en la residencia de Hertzberger. En: Lüchinger, Arnulf: *Herman Hertzberger*, 1987 p.19.



[4.117]

intercambio es destacable, de tal forma que la zona pública penetra en la planta baja para reaparecer a través de las escaleras y ascensores en la "calle vividera", a mitad del edificio. Desde ella se accede a las viviendas destinadas a parejas de estudiantes, actuando como espacio urbano de barrio que estimula el contacto social y los niños pueden jugar seguros. En total, la residencia tiene capacidad para 250 estudiantes, organizados en "unidades de vivienda" horizontales: doce unidades grandes de 18 habitaciones individuales (cada una ocupa la mitad de una planta), tres unidades pequeñas de seis, un piso para el conserje y una unidad de ocho viviendas para parejas de estudiantes.

Mientras que en la planta baja se escenifica el contacto físico con la ciudad y lo público, en esta calle, como puede apreciarse en las imágenes, se produce la puesta en valor de las relaciones entre los habitantes, con la ciudad como telón de fondo. Este mismo concepto será el que utilicen Alison y Peter Smithson como vertebrador de su proyecto para *Golden Lane*, que aun cuando nunca llegara a construirse se convertiría en uno de sus señas de referencia, y constituye, a continuación, el siguiente caso de estudio en esta investigación. Sin embargo, mientras el proyecto de los Smithson, convertido en manifiesto teórico, persigue "desentenderse" del lugar donde se inserta, adoptando así los principios corbuserianos de desvinculación del lugar en pro de la pretendida universalidad del proyecto, Hertzberger consigue constuir un paisaje intermedio entre lo público, lo colectivo y lo privado. El adecuado uso de una rica variedad de estrategias formales y constructivas logra imprimir a cada zona, a través de su conformación arquitectónica, un carácter identificable por el usuario o el visitante, de forma que sin exceso de medios logra una riqueza espacial en el gradiente público-privado especialmente interesante. Frente a la complejidad o la escala de otros proyectos, esta obra relativamente desconocida aporta de manera enormemente didáctica muchas de las claves necesarias para la construcción de los espacios de transición entre el exterior público y el interior doméstico.



4. *Golden Lane*: entre la utopía publicada (A+P Smithson) y la realidad construida (Chamberlin, Powell and Bon)

Los cincuenta se dirigían hacia el restablecimiento del sentido de identidad. Nosotros percibimos que el sentido de pertenencia podría derivarse del tener un hogar como pieza de territorio inviolable: un patio o un jardín dentro del hábitat. Entendimos que la identidad de las personas necesitaba del soporte de un sentido del lugar. (Smithson; Smithson, 1982: 10)

En 1945, una enorme extensión de la ciudad de Londres, al norte de la catedral de San Pablo, permanecía devastada como consecuencia de los bombardeos de la II Guerra Mundial. Gran parte de la superficie de esta zona, dedicada principalmente a la producción textil, había estado tradicionalmente ocupada por almacenes repletos de telas y otros materiales de fácil combustión, que contribuyeron de forma notable a la voracidad de los incendios ocasionados por las bombas alemanas entre finales de 1940 y principios de 1941. Como puede verse en las imágenes del momento, el paisaje es absolutamente desolador, por lo que su reconstrucción se convertiría en un asunto prioritario para las autoridades municipales londinenses. Inicialmente, las intenciones recogidas en el *City of London Plan* de 1943, que marcaba las pautas para el desarrollo urbanístico de la ciudad de cara a la postguerra, pasaban por dar continuidad a los usos productivos y terciarios, tradicionales en la zona. No obstante, pronto surgiría una corriente de rechazo al planteamiento original por parte de diversos sectores de la sociedad civil, representados por miembros relevantes de la misma. Este movimiento apostaba por una recuperación de la función residencial que compensara la pérdida paulatina de población experimentada desde finales del s. XIX, al mismo tiempo que planteara una alternativa de mayor densidad a la progresiva descentralización del tejido urbano de la ciudad en su creciente expansión suburbana.

Para intervenir sobre una zona tan amplia era lógicamente necesaria su división de distintas actuaciones, aunque el principal problema para la puesta en marcha de cualquier desarrollo urbano por parte de un organismo público era el coste del suelo, en manos privadas. En febrero de 1951, se adquieren 1,9 Ha de terreno con fachada a la calle *Golden Lane*,¹³ con objeto de llevar a cabo un complejo de viviendas

[4.118]: Plano de localización del conjunto residencial *Golden Lane* de Londres de Chamberlin, Powell and Bon. S.C.R.

13. Más adelante, en mayo de 1954, el ámbito de actuación se amplió hasta las 2,85 Ha al incorporar una



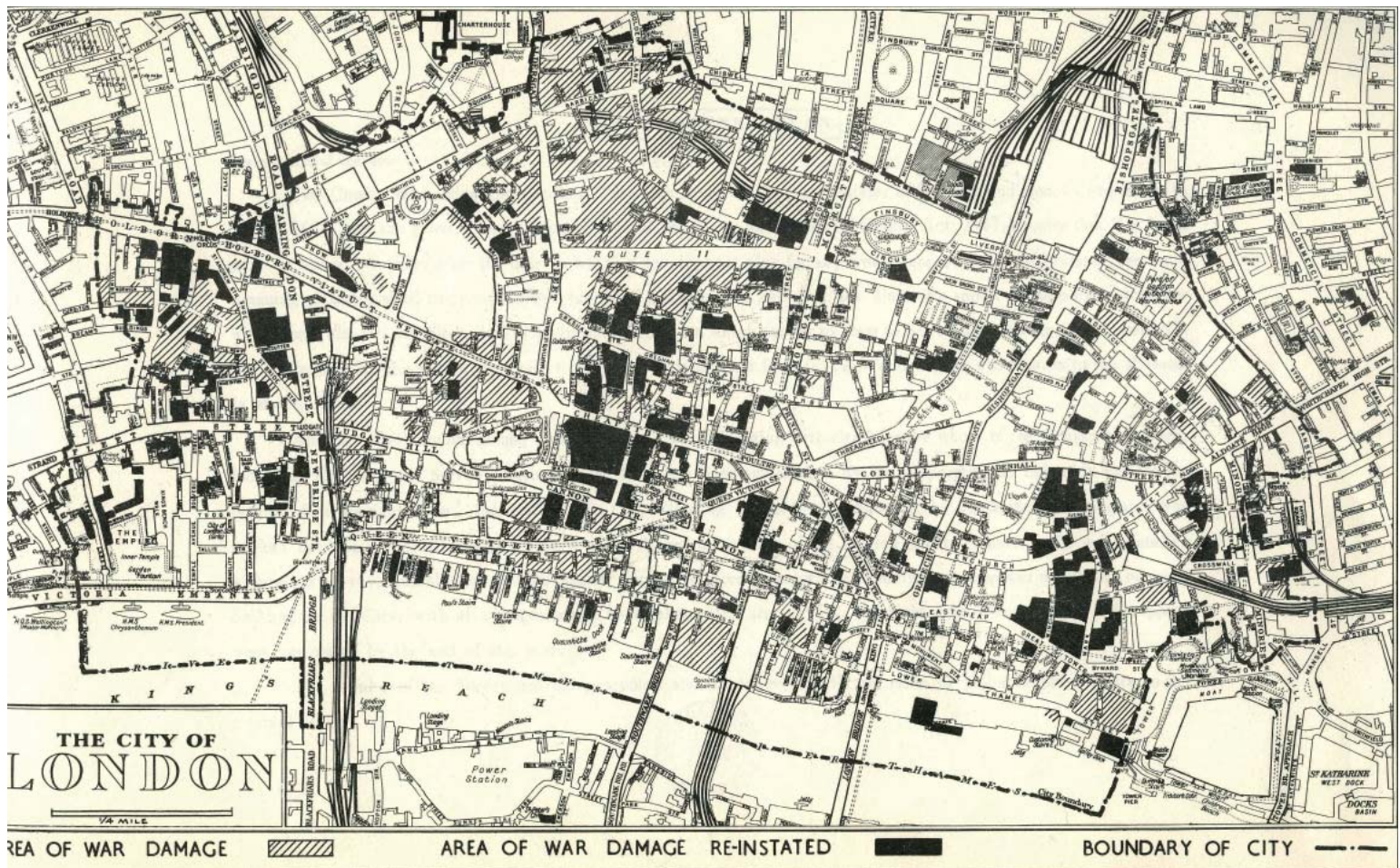
[4.119]

que contara con la máxima densidad que permitía el plan del *County of London*, de 500 hab. por Ha. Para designar a los arquitectos que habrían de realizar el correspondiente proyecto, fue convocado un concurso abierto de ideas cuyas bases establecían una dotación de 940 viviendas de pequeño tamaño, además un edificio comunitario y un espacio para juego de niños. Se dio a los concursantes libertad para obviar el trazado viario preexistente, así como, de forma puntual, el límite de altura establecido por el plan en 30.5 metros. (Harwood, 2011: 23)

Se presentaron un total de 178 propuestas, entre las que resultó ganadora la presentada por Geoffry Powel, joven arquitecto profesor en la escuela de arquitectura de Kingston. Powell había llegado aun acuerdo con otros dos colegas, Peter Chamberlin y Christof Bon, también profesores en la misma universidad y autores de sendas propuestas

extensión de terreno que llegaba hasta Goswell Road, calle paralela a Golden Lane hacia el oeste.

[4.119]: Fotografía de los daños ocasionados por los bombardeos alemanes durante la II Guerra Mundial en la zona de Cripplegate (actual ubicación de los complejos residenciales *Barbican* y *Golden Lane*). Fotografía: Aerofilms Ltd, primera compañía aérea comercial Británica.



[4.120]

presentadas también al concurso, para compartir encargo y desarrollo del proyecto entre los tres. De esta forma nace en 1952 la oficina *Chamberlin, Powell and Bon* (CPB), con objeto de dar cumplimiento a dicho cometido. Durante los años siguientes y hasta su finalización en 1963, CPB se dedicaría al desarrollo de este proyecto, que supondría una de las primeras aplicaciones en el Reino Unido de los postulados CIAM y corbuserianos, mediante una reinterpretación que resulta de enorme interés, como demuestra el hecho de su inclusión en 1998 en el catálogo de edificios protegidos de la ciudad de Londres. (Harwood, 2011b: 29)

[4.120]: Plano de áreas dañadas de Londres durante la II Guerra Mundial. En: Cement Concrete Association: *Barbican redevelopment* 1959, 1971. p. 35.

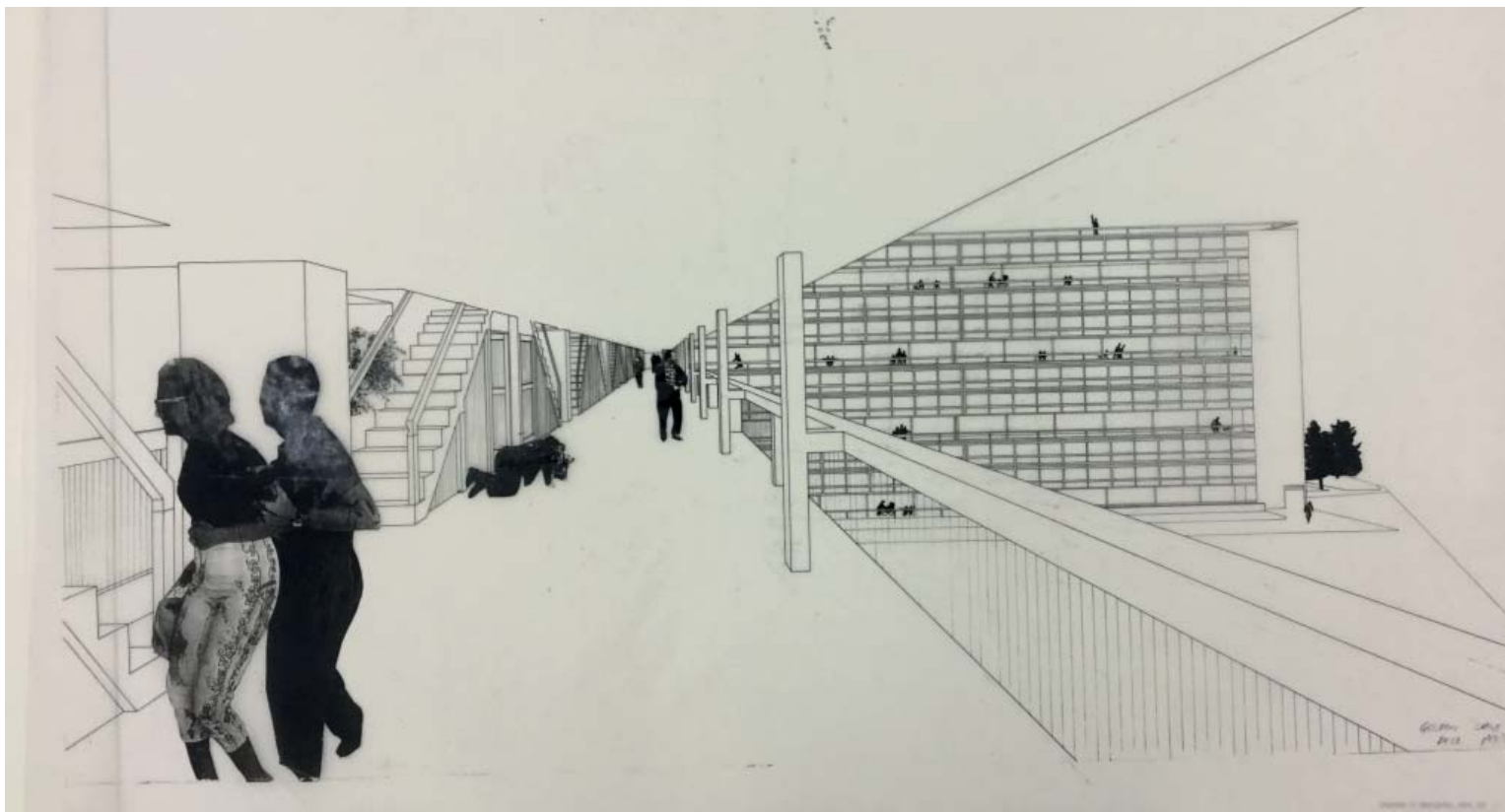
No obstante, hubo otra propuesta, presentada por Alison y Peter Smithson, que se planteaba como una solución genérica aplicable en cualquier desarrollo urbano que pretendiera entrelazarse con otros tejidos previos. A pesar de no resultar ganadora, llegaría a ser reconocida internacionalmente y dejaría indisolublemente unido



[4.121]

el topónimo *Golden Lane* con la firma A+P Smithson. A día de hoy siguen siendo más conocidos los dibujos en *collage* presentados por los Smithson en su propuesta de 1951 que las imágenes de los edificios construidos por CPB. *Golden Lane* quedó asociado a una utopía de papel que eclipsaría a la realidad construida, a cuya puesta en valor y conocimiento no ayudaron ni la evolución del tejido social de sus habitantes ni los efectos del paso del tiempo en su materialidad. Mientras que la propuesta de los Smithson permanecería en el pensamiento colectivo de la disciplina arquitectónica unida a uno de los avances en materia de reidentificación de la vivienda social, el complejo Golden Lane Estate, edificado, disponible, caería en el letargo del olvido por parte de la profesión hasta prácticamente el cambio de siglo.

[4.121]: Fotografía de la cubierta del *Great Arthur tower* aún en construcción, con la cúpula de St. Paul al fondo. Londres, 1956. Fotografía: Harry Kerr, 1960.



[4.122]

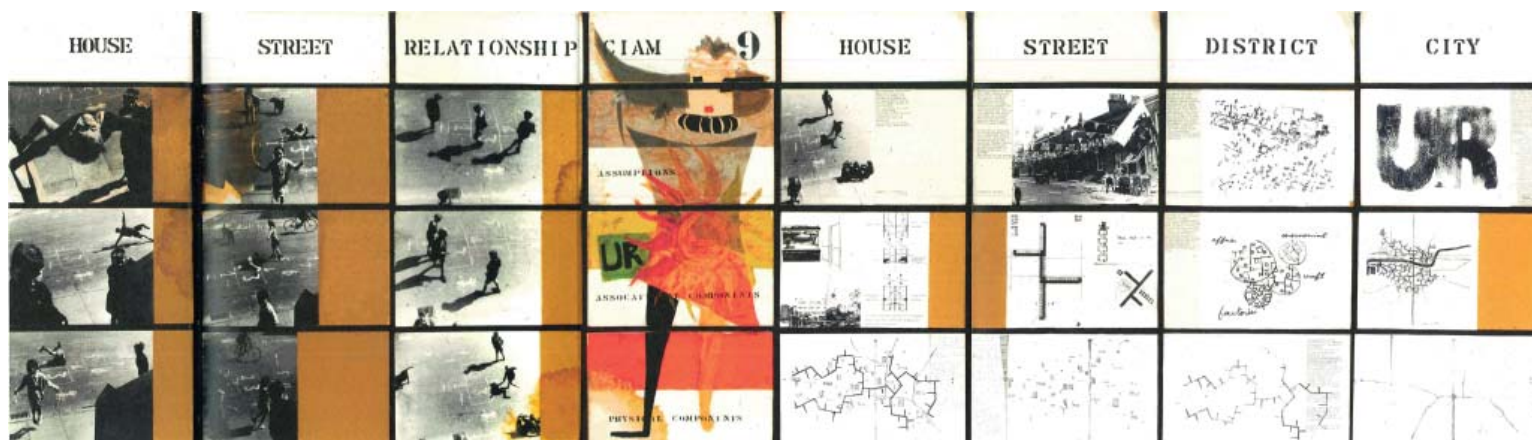
La utopía publicada: "Calles en el aire"

La enorme difusión que autores y publicaciones del campo de la teoría arquitectónica han dedicado a la propuesta de los Smithson para Golden Lane deriva en gran medida del hecho de que fuera reutilizada para formar parte de la propuesta presentada por ellos, como integrantes del grupo británico MARS (*Modern Architecture Research Group*, o CIAM inglés), en el CIAM IX de 1953 en Aix-en-Provence.

Dentro de la ofensiva crítica hacia los postulados de la Carta de Atenas, los Smithson, junto con Eduardo Paolozzi y Nigel Henderson, presentaron una propuesta que representa la decantación de las críticas y reivindicaciones de una parte de los miembros del CIAM, para los que la arquitectura debía transitar por caminos alejados del funcionalismo estricto y ortodoxo del Movimiento Moderno. Titulada *Urban Re-identification Grid*¹⁴, sienta las bases de algunas de las

[4.122]: Fotomontaje de las galerías interiores propuestas para *Golden Lane* de Alison y Peter Smithson. En: Archivo Alison y Peter Smithson de la *Frances Loeb Library*. GSD, Harvard.

14. La *grille* (grid en inglés) es el formato que Le Corbusier estableció para la presentación de las propuestas en las convocatorias de los CIAM. Se trata de una cuadrícula o matriz, en cuyas casillas se van exponiendo mediante gráficos e imágenes los distintos aspectos del tema sobre el que el *ponente* quisiera discurrir. Se trata de una forma de comunicación visual novedosa e introduce las herramientas propias de la disciplina, haciendo más directa la interacción con el resto de participantes.



[4.123]

líneas de investigación futura en el Team 10 acerca de la vivienda adoptaba el modelo de presentación establecido años antes por Le Corbusier, en forma de grilla o matriz de gráficos, y despertó un enorme interés entre los participantes en la convocatoria por su carácter rompedor y provocativo, en tanto que socavaba la metodología de análisis urbano hasta entonces propugnada desde los CIAM. En resumen plantean la sustitución del uso tradicional de las categorías funcionales (vivienda - trabajo - transporte - ocio), por unas nociones de orden más existencialista y fenomenológico, como casa - calle - distrito - ciudad, formas diferenciadas pero solapadas de aquello que denominaban *niveles* o *escalas de asociación*. Escépticos también ante las llamadas formuladas algunos años antes por Sert y Giedion en aras de la recuperación formal de la monumentalidad como expresión identitaria de la colectividad y refugio, la propuesta del grupo MARS presenta unas fotografías de Henderson que recogen la ocupación de la calle que hacen en sus juegos los niños de Bethnal Green, suburbio londinense con un marcado carácter de clase obrera. Con ello pretenden introducir en el discurso el potencial inspirador de la cotidianeidad en la calle tradicional para la búsqueda de nuevas y vitales formas de la arquitectura y el diseño urbano. (Van den Heuvel, 2005: 30). Para completar el argumento, y como expresión formal de estos anhelos en pos de un nuevo concepto de habitar¹⁵, utilizan la propuesta para Golden Lane, que otorga una enorme importancia al uso del espacio

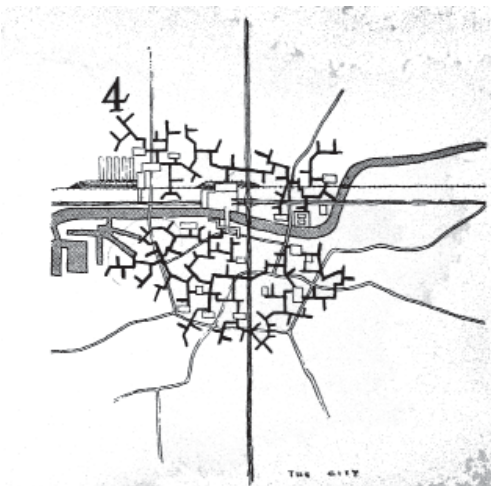
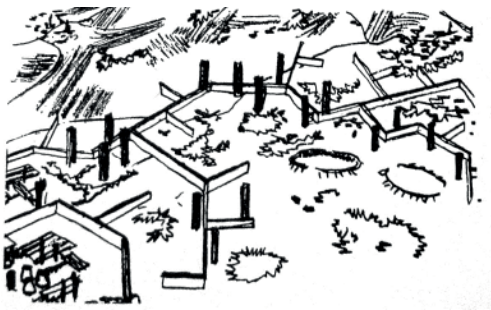
15. A la reunión preparatoria del CIAM 10, llevada a cabo en Doorn (Países Bajos), asistieron Van Eyck, Bakema, Van Ginkel, un economista de Rotterdam llamado Hans Hovens Greve, Voelcker y Peter Smithson. De dicha reunión salió un documento denominado "Statement on Habitat", en el que rechazaban la Carta de Atenas y proponían estudiar el urbanismo y las comunidades en función de sus diversos modos de complejidad. El término "hábitat" es usado deliberadamente en oposición a "habitación" (al modo corbuseriano), con la idea de transmitir un ámbito más amplio de actuación por parte del arquitecto, que supere al de simple alojamiento.



[4.124]

[4.123]: *Urban Re-Identification Grille* presentada en 1953 por Alison y Peter Smithson en el noveno congreso CIAM. En: van den Heuvel, Dirk (2006) *Urban Re-Identification Grid, 1953*. En *Team 10, in search of a Utopia of the present*. Edición de Dirk van den Heuvel y Max Risselda. Rotterdam: nai010 publishers, pp. 30-31-32.

[4.124]: Fotografía de tres niños no identificados en Chisenhale Road. Londres, circa 1949-1956. Fotografía: Nigel Henderson.



[4.125-127]

[4.125-127]: Diagramas ilustrativos de la forma propuesta por A&P Smithson de extender el modelo de Golden Lane por el territorio. En: van den Heuvel, Dirk (2006) *Urban Re-Identification Grid*, 1953. En *Team 10, in search of a Utopia of the present*. Edición de Dirk van den Heuvel y Max Risselda. Rotterdam: nai010 publishers, pp. 30-31-32.

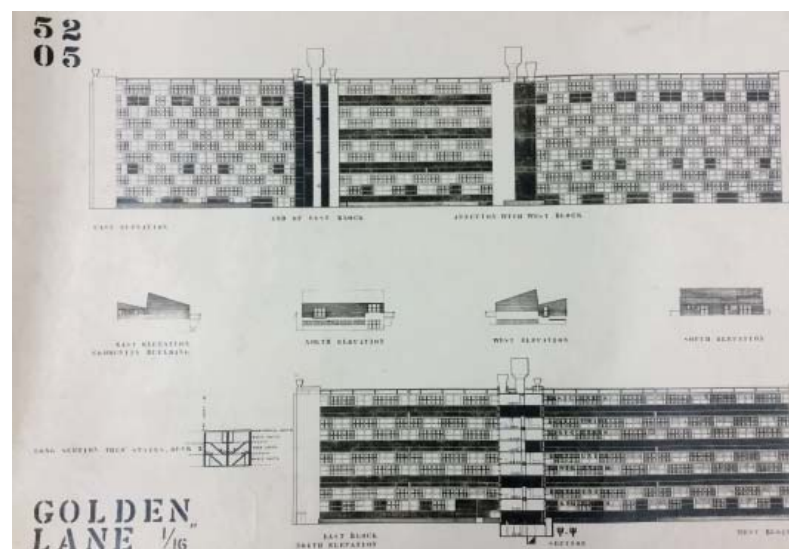
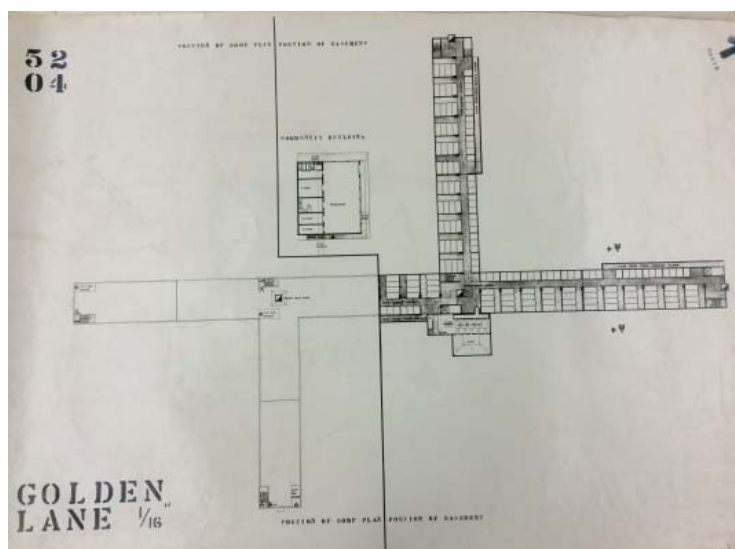
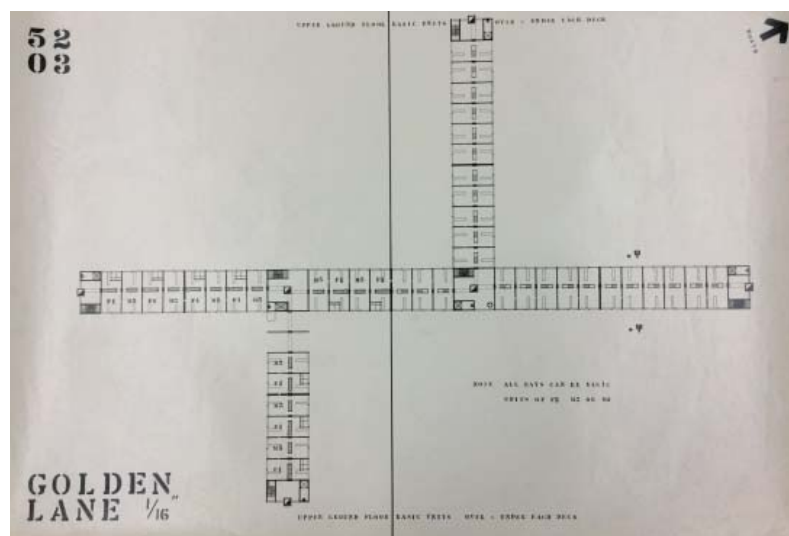
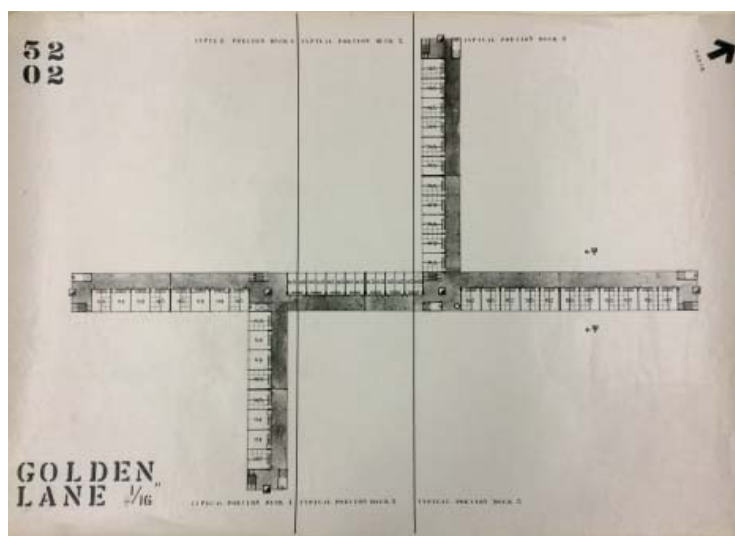
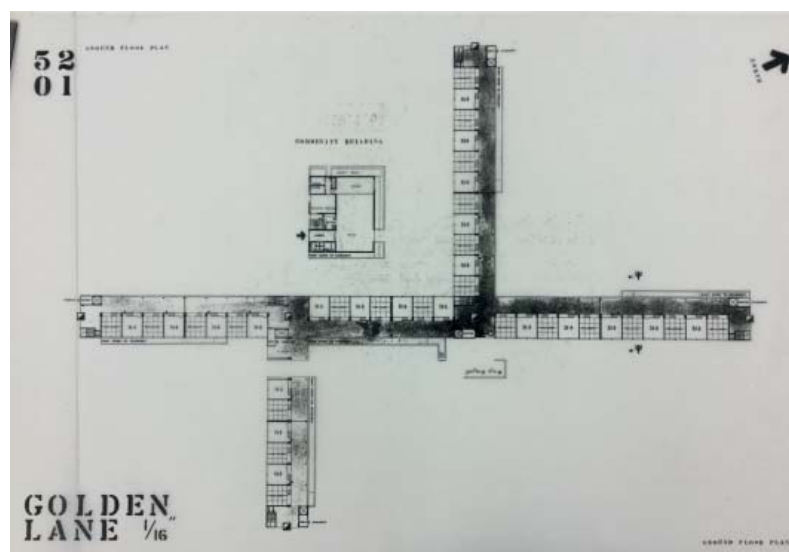
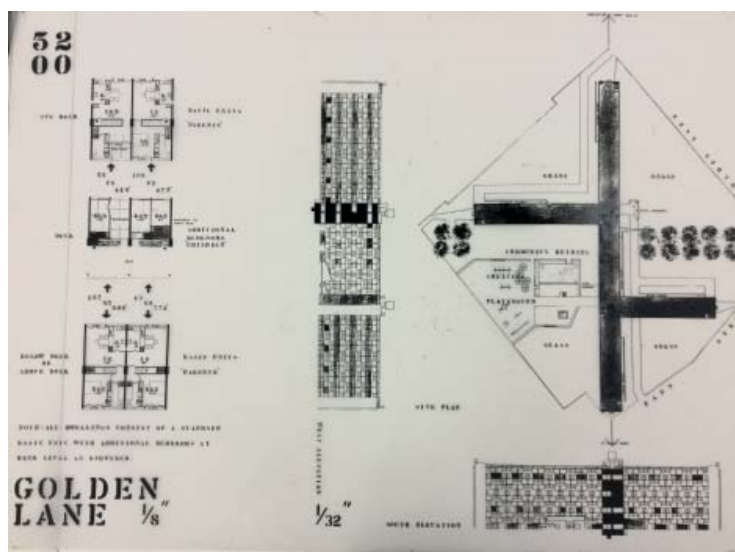
intermedio de transición como soporte de las relaciones necesarias para crear un tejido social cohesionado.

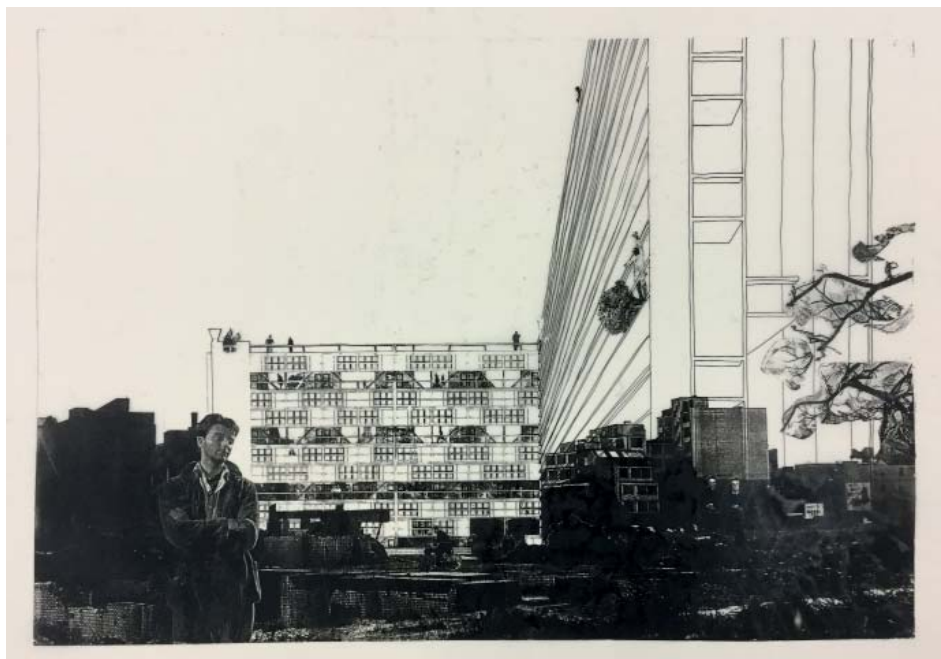
De alguna manera, esta interpretación del clásico CIAM *Grille* trascendía las categorías funcionalistas de la Carta de Atenas, y se presentaba como un tablero hermenéutico interpretativo de la ciudad en sus nuevas necesidades y urgentes transformaciones, en las que el entendimiento de lo urbano y de sus elementos queda expandido a un entorno mucho más amplio en el que los espacios intermedios son determinantes. (Chicote & Ramírez, 2014)

Las "calles en el aire" se convierten así en el icono de un nuevo paradigma del habitar, estimulante e inspirador para una generación inmersa en una profunda transformación de los modelos sociales que trae consigo el nuevo orden mundial tras las dos guerras mundiales. La calle como espacio que recupera su papel de estancia, descartado por las primeras vanguardias junto con todo aquello que estorbara a la concepción del tiempo, lineal y maquinista, en la nueva modernidad, con el coche como "protagonista emergente". Reinterpretada, se convierte ahora en ingrediente principal de esta forma de colonización que se sirve del bloque de viviendas como elemento básico para crear una superestructura capaz de articular las relaciones colectivas a distintos niveles o escalas.

Establecer un sistema de crecimiento continuo en el tiempo, frente a la creación del objeto ciudad ya terminado, suponía pensar un organismo que mantuviera un equilibrio constante entre el espacio construido y el vacío, entre lo público y lo privado. Unos espacios públicos pensados desde la repetición y la variación que permitieran adaptarse a las circunstancias continuamente sin perder el contacto directo con sus habitantes. (Díaz-Recasens, 2011: 64)

Calles en el aire, inseparables de la vivienda, como parte intrínseca de la misma. En realidad, espaciales galerías cubiertas, de un ancho tres veces superior al exigido para su funcionalidad estricta, que dan acceso a las viviendas dúplex mediante unas escaleras que incorporan así una dilatación visual en diagonal, conectando con el patio privado en el nivel superior. Calles concebidas como colectores de relaciones, como enseñan las imágenes de Henderson, que se





[4.134]

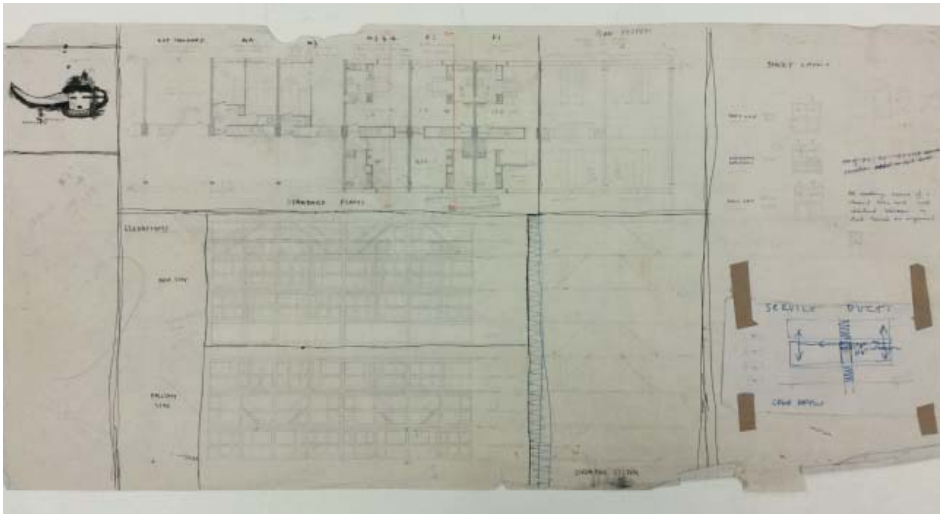
apartan del mera funcionalismo que Le Corbusier otorga a las *rues intérieures* de *l'Unité d'habitation*, entonces recién terminada y tan presente en aquella convocatoria CIAM. Crítica explícita hacia la rigidez de su estructura funcional, incluso de su formalismo, hecha desde la veneración que estos jóvenes ingleses profesan por el maestro suizo-francés.¹⁶ Reinterpretadas, superadas, las átonas galerías corbuserianas de distribución en fachada se transforman en *streets in the air* a las que Peter Smithson incorpora mediante el *collage* a personajes hollywoodienses, caras famosas que tratan de poner en relación el mundo corriente con lo espectacular. Constituye también una forma de equiparar estos espacios intermedios con escenarios que se proyectan visualmente hacia el espacio urbano exterior. Así, este nuevo juego de asociaciones humanas sirve para sustituir la vieja, bombardeada ciudad, y a través de la fachada, exhibir las vicisitudes de la cotidianidad, proporcionando un nuevo decorado que celebra la vida urbana en la calle.

[4.128-133]: Planimetría original del *Golden Lane* propuesto por A&P Smithson. En: Archivo Alison y Peter Smithson de la *Frances Loeb Library*. GSD, Harvard.

[4.134]: Fotomontaje de imagen exterior propuesta para *Golden Lane* de Alison y Peter Smithson. En: Archivo Alison y Peter Smithson de la *Frances Loeb Library*. GSD, Harvard.

En un panorama como el de la Europa de postguerra, marcado por las actuaciones domésticas a gran escala, la aplicación al proyecto de cuestiones referidas a la relación entre exterior e interior, individuo y colectividad, identidad y memoria, origina puntos de fricción

16. Es preciso constatar el enorme parecido que guarda la propuesta para *Golden Lane* con el proyecto de Le Corbusier en el *Ilot Insalubre n°6* de 1936 (Strauven, 2005: 297)

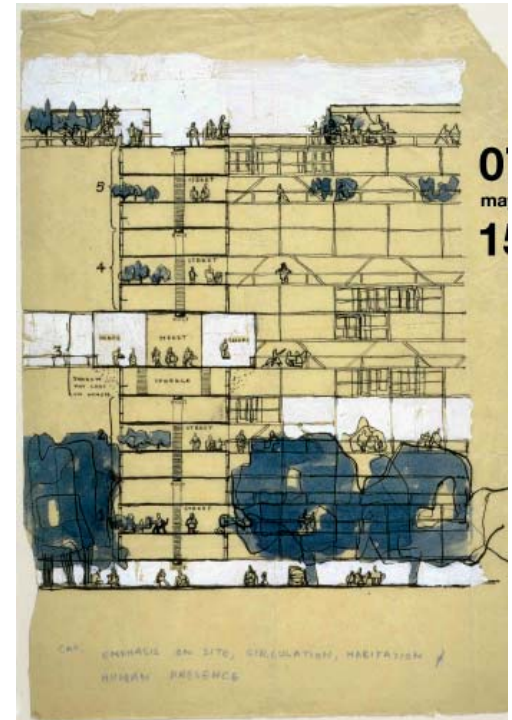


[4.135]

prácticamente ignorados hasta ese momento los arquitectos. Estos conceptos se convierten en el punto central del debate de esta nueva generación de vanguardia, que intenta incorporarlos al discurso de la práctica arquitectónica. Sin embargo, más allá de compartir una visión común contraria al urbanismo funcionalista que genera tejidos alienantes y carentes de identidad, existen claras diferencias entre las estrategias seguidas por las distintas corrientes arquitectónicas, o incluso, por los propios integrantes de un mismo grupo. En lo que al Team 10 se refiere, y como ha podido constatar, Aldo van Eyck trata de enfrentarse, mediante la *disciplina configurativa*, y la *estética de los números*, a la cuestión de la gran escala doméstica¹⁷ a través de la reafirmación de la identidad en la adición y repetición de unidades de partida. Sin embargo, las estrategias planteadas por el holandés para estructurar *el gran número* a través de una armonía compositiva dinámica despertó un escaso interés en el resto de los componentes del Team 10, generando fuertes críticas del lado de los Smithson.¹⁸ Peter Smithson criticará en los proyectos estructuralistas holandeses el hecho de que todo estuviera conectado con todo, o que todas las geometrías estuvieran interconectadas entre sí, mientras que Alison llegará a calificar a alguna de estas estructuras como *completamente*

17. Esta cuestión es denominada, a raíz de la intervención al respecto realizada por George Candilis en el CIAM de Aix-en Provence de 1953, como *L'habitat pour le plus grand nombre* (el hábitat para el mayor número posible), términos utilizados recurrentemente por los integrantes del Team X. (Strauven, 2005: 296)

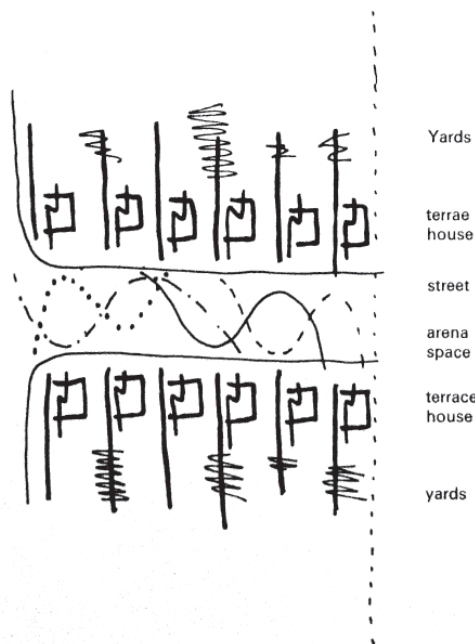
18. Esta actitud de crítica permanente, responde a la propia naturaleza del Team 10 desde su génesis, definido por la propia Alison Smithson como *un grupo de gente en el que cada uno busca a los demás porque encuentra necesaria la ayuda de los otros para el desarrollo y el entendimiento de su propio trabajo individual*. (Strauven, 2005: 299).



[4.136]

[4.135]: Plano de planta. Detalle de habitaciones. En: Archivo Alison y Peter Smithson de la *Frances Loeb Library*. GSD, Harvard.

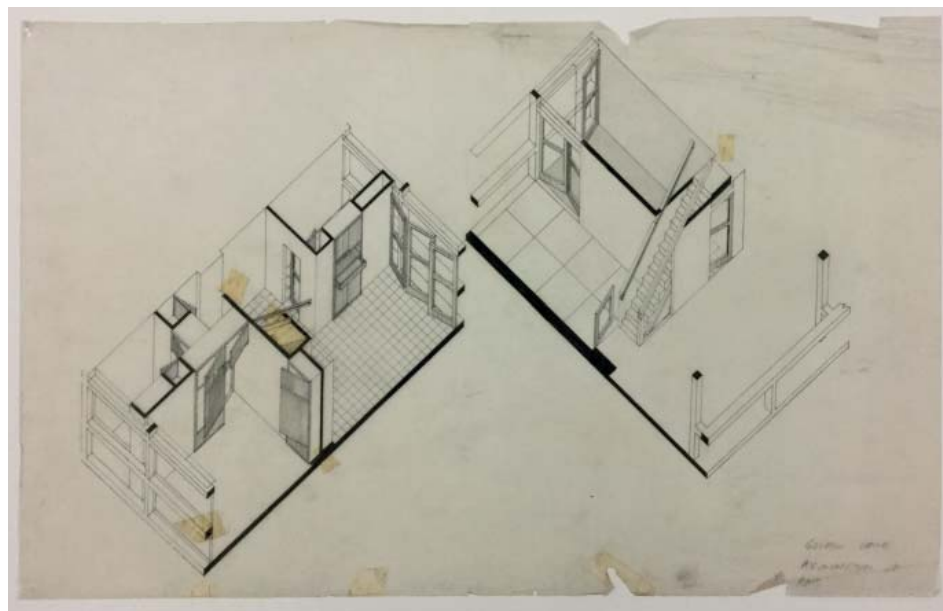
[4.136]: Diagrama de sección de *Golden Lane* de Alison y Peter Smithson. En: Archivo Alison y Peter Smithson de la *Frances Loeb Library*. GSD, Harvard.



[4.137]

[4.137]: Detalles en perspectiva de la viviendas de *Golden Lane*. En: Archivo Alison y Peter Smithson de la *Frances Loeb Library*. GSD, Harvard.

[4.138]: Diagrama explicativo de *Patterns of Association*, de A&P Smithson. En: van den Heuvel, Dirk (2006) *Urban Re-Identification Grid*, 1953. En *Team 10, in search of a Utopia of the present*. Edición de Dirk van den Heuvel y Max Risselda. Rotterdam: nai010 publishers, p. 33.



[4.138]

dogmática y alemana o incluso completamente fascista.¹⁹ Incluso acusará a Van Eyck de haber faltado a su responsabilidad moral, ignorando en gran medida el legado de Le Corbusier en favor de la tradición holandesa heredada de *De Stijl*, a la que consideraban una desviación de la ortodoxia moderna. (Strauven, 2005: 299)

En continuidad con esta línea de reflexión, el escrito de 1955 titulado "Patterns of Association" ("Patrones de asociación") (Smithson; Smithson; Lewis (ed), 1967: 15) refleja el interés de los Smithson por la vida cotidiana en las llamadas *Bye-law streets*²⁰ de Bethnal Green, que con su sencilla estructura de orden y una relación directa entre calle y casa consiguen generar condiciones de habitar en las que se refuerza los lazos sociales comunitarios. (Frampton, 2005: 290). Expresión de la puesta en valor de esta proyección de lo privado en lo público (completamente novedosa en el discurso teórico de la Inglaterra de postguerra), es la imagen fotográfica en la que aparecen sentados, junto con Paolozzi y Henderson, en Limerston Street, sentados en

19. *Tengo el más profundo sentimiento de que la dislocación de elementos es una técnica mejor a nivel global para hacer un colectivo, que pegarlos todos juntos.* En relación a determinados proyectos del grupo holandés, como el proyecto Noah's Ark, de Piet Blom, defendido ardientemente por Van Eyck en sus escritos, los Smithson pensaban que era el ejemplo opuesto a lo que buscaba el Team 10. (Strauven, 2005: 299)

20. Las *Bye-Law streets* son calles reguladas por normas específicas y propias de cada ayuntamiento, impulsadas desde el gobierno inglés para conseguir cumplir con las leyes sanitarias. Básicamente responden al tipo de casa adosada de clase obrera en terrace, con patio trasero accesible desde un callejón pensado para recolectar los *detritus* procedentes del único aseo de la casa, en dicho patio.

mitad de la calle en unas sillas de autor, como si estuvieran en el salón de su casa. [4.126]

Observándolos en estas fotos, la calle se revelaba como un sorprendente espacio a habitar, en el que el propio modo de sentarse hacía reconocible a un tiempo, al grupo y al individuo. Como un espacio que queda vacante al edificar otros, de escala cercana, en el que lo construido pasa a segundo plano y el habitante se hace presente. Un espacio tal que existe mientras lo vivimos. (Díaz-Recasens, 2011: 68)

Esta imagen fue usada como reclamo e incluida en el catálogo de la exposición *This is tomorrow*, llevada a cabo en la Whitechapel Gallery de Londres en 1956, en la que a través de la obra de numerosos artistas se reivindica el papel de lo cotidiano frente a la impostura y pretendida sofisticación del mundo académico de las bellas artes, siendo comúnmente considerada como el punto de partida del arte pop británico. El grupo MARS, así fotografiado, muestra la calle como un posible espacio de estancia, un lugar que el habitante se puede apropiar mediante un sencillo ejercicio de colonización colectiva, un espacio intermedio que debe incorporarse al debate de la producción de la arquitectura doméstica y la construcción de la ciudad. Apuntan en definitiva a la obligación que tiene la disciplina arquitectónica de estructurar su cometido sin compartimentos estancos, como venía siendo la práctica habitual, en una aproximación más “humana” a la cuestión del habitar moderno. De hecho, sustituyen el término “habitación”, más cercano a la idea de contenedor del habitar, por el de “hábitat”, que engloba más fenómenos involucrados en la vida cotidiana. (Sanz, Centellas, García; 2013:92)

La contribución material de los Smithson al cuerpo principal de la exposición fue una alegoría material que abordaba de forma simbólica la tensión entre el sujeto que habita y su entorno cotidiano. Se trataba de una instalación sencilla: por un lado, un cerramiento ligero y opaco definía una especie de patio, un gesto sencillo de apropiación de un trozo de mundo; en su interior, a modo de pabellón exento, se levantaba otra estructura ligera, cerrada con tablas en tres de sus lados, aunque con cierta permeabilidad en dos de ellos. Dentro y fuera, objetos diversos que cualifican al espacio como hábitat cotidiano, cómplices de una primera dualidad exterior-interior. La cubierta del pabellón, una fina



[4.139]

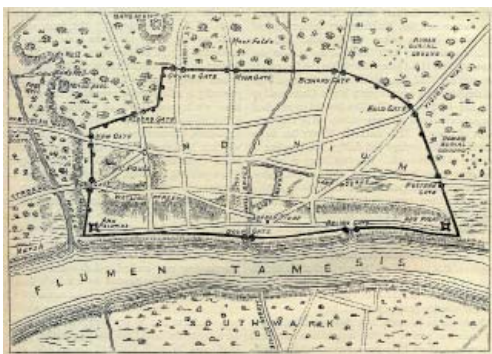


[4.140]

[4.139]: Fotografía de (izquierda a derecha) Eduardo Paolozzi, Peter Smithson, Alison Smithson y Nigel Henderson en Londres, 1956. En: van den Heuvel, Dirk; Risselda, Max: *From the house of the future to a house of today*, 2004. p. 18.

[4.140]: Fotografía del *Patio Pavilion* de A&P Smithson en la exposición *This is tomorrow* en la *White Chapel Art Gallery*. Londres, 1956. En: van den Heuvel, Dirk; Risselda, Max: *From the house of the future to a house of today*, 2004. p. 34.

[4.141]: Mapa de Londres, durante el Imperio Romano. En: Thornbury, Walter: *Old and New London. A Narrative of Its History, Its People, And Its Places. Illustrated with numerous Engravings from the most Authentic Sources. The City, Ancient And Modern*, 1897. p. 20.



[4.141]



[4.142]

[4.142]: Mapa de la zona de Londres del actual Golden Lane en 1720. En: Thornbury, Walter: *Old and New London. A Narrative of Its History, Its People, And Its Places. Illustrated with numerous Engravings from the most Authentic Sources. The City, Ancient And Modern*, 1897. p. 27.

lámina traslúcida, soporta otros objetos que forman también parte de esa cotidianeidad, y que el habitante puede percibir gravitando sobre él, a duras penas contenidos por una ciertamente débil separación. Mediante esta sensación de tensión se introduce otra faceta dual del sujeto, lo público frente a lo privado, poniendo el acento en el creciente desequilibrio en la relación entre ambos, principalmente a causa de la desaparición de los espacios de transición.

La realidad construida. Golden Lane Estate.

Frente a las icónicas imágenes de los Smithson, refugiadas en el papel que todo lo aguanta, el proyecto ganador del concurso pugna por construir una nueva realidad que contribuya a recomponer la identidad de una zona que, arrasada por las bombas, aparece como un páramo desolado. Esta circunstancia estaba muy presente en el argumento proyectual de la propuesta ganadora de Geoffry Powell para el concurso de 1951, puesto que incorpora algunos de los restos, más bien ausencias, consecuencia del desastre. El lugar había formado parte del abigarrado tejido de la ciudad desde la época medieval, al norte de la antigua muralla romana de ciudad. No resultó afectado por el gran incendio de 1666, que destruyó todo lo que mediaba entre este y el Támesis, por lo que no se incluyó en el planeamiento de reconstrucción y reordenación llevado a cabo tras el desastre, manteniendo las trazas medievales de origen. La paulatina expansión de la ciudad hacia el oeste, llevada a cabo durante las épocas georgiana y victoriana, provocaría la inexorable degradación de este sector de la ciudad, saturado de fábricas textiles y viviendas obreras de ínfima calidad asociadas a las mismas. Durante la 2ª Guerra Mundial, las bombas incendiarias alemanas del llamado *blitz* de finales de 1940 consiguieron eliminar la práctica totalidad de los edificios de la zona, provocando un paisaje de ruina. La limpieza y retirada de escombros dejará al descubierto lo que parece un enorme campo de excavación arqueológica subdividido en sectores de profundidad variable, restos de los sótanos de las antiguas fábricas y almacenes, moldes de espacios perdidos.

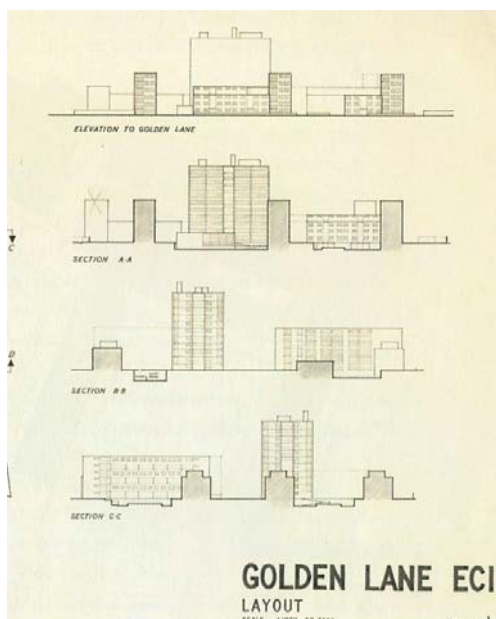
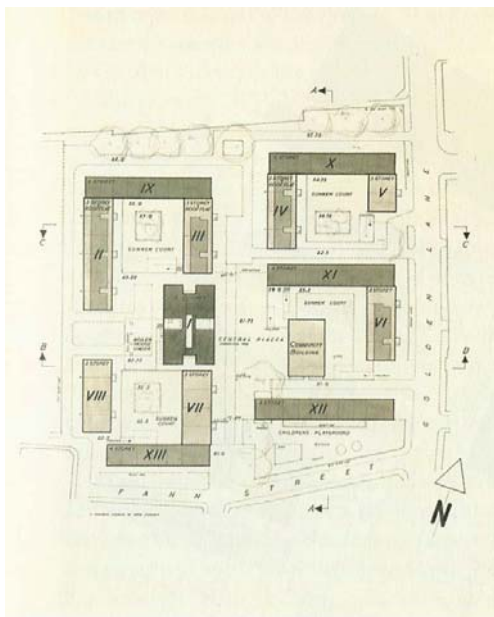
La destrucción bélica se une al retroceso paulatino que el uso residencial había experimentado en la *City* frente a los usos industriales



[4.143]

y terciarios, provocando que la población de la misma cayera desde los aproximadamente 130.000 habitantes que había a mediados del s. XIX hasta unos escasos 5.000 en torno a 1950. La autoridad municipal, The City of London Corporation (CLC) decidió poner freno a esta situación, agravada ahora por el éxodo de antiguos residentes para su realojo en los suburbios de extrarradio o las *New Towns*. El City of London Plan, principal figura de planeamiento de la ciudad, fue modificado para reconducir los objetivos iniciales de perpetuar usos productivos en el suelo de la City y aumentar considerablemente la proporción de suelo destinado a vivienda. Para materializar estos nuevos planteamientos, era precisa la actuación del Estado como promotor, comprando los terrenos necesarios y financiando la construcción. La primera de estas tareas resulta la más complicada tanto porque la mayor parte del suelo está en manos privadas, como porque es necesaria la agregación de muchas parcelas, debido a su tamaño. En el caso de *Golden Lane Estate*, se hubo de desechar varias opciones por su elevado coste, hasta que en 1951 se adquirió terreno en el flanco oeste de la calle Golden Lane, inicialmente contaba de 1,90 Ha, que más adelante, en 1954, se ampliaron hasta llegar a las 2,85 Ha, con la obra ya en marcha. Su límites finales venían definidos por las calles Golden Lane al este, Goswell Road al oeste y Fann Street al sur, quedando al norte las medianeras con las parcelas colindantes. (Harwood, 2011:24-31)

[4.143]: Fotografía aérea de la zona de Cripplegate de Londres tras los bombardeos de la II Guerra Mundial. Se puede ver en pie la iglesia de Cripplegate rodeada de edificios derruidos, en lo que actualmente es el espacio ocupado por el complejo residencial de Barbican. Fotografía: Aerofilms Ltd, primera compañía aérea comercial Británica.



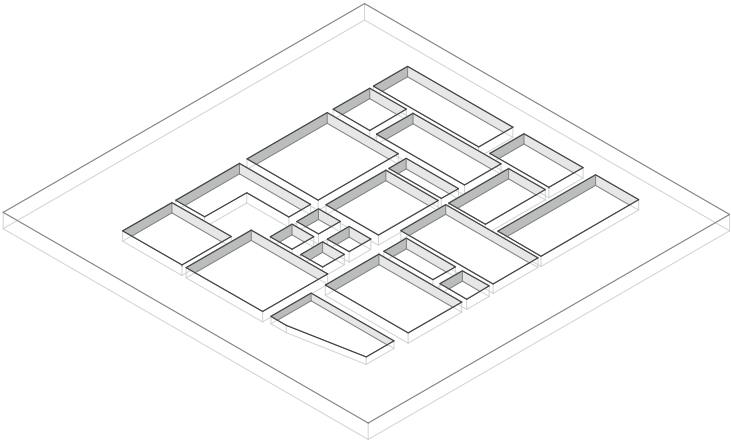
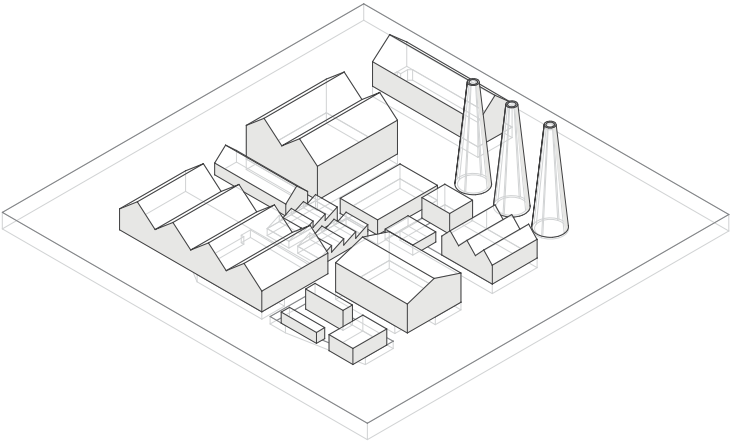
[4.144-146]

[4.144-146]: Planimetría original de la propuesta de complejo residencial Golden Lane de Chamberlin, Powell & Bon. En: Harwood, Elain: *Chamberlin, Powell & Bon*, 2011. p. 28-29.

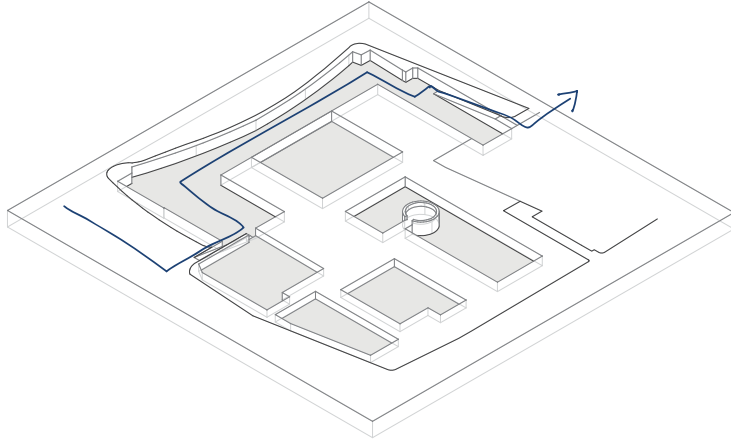
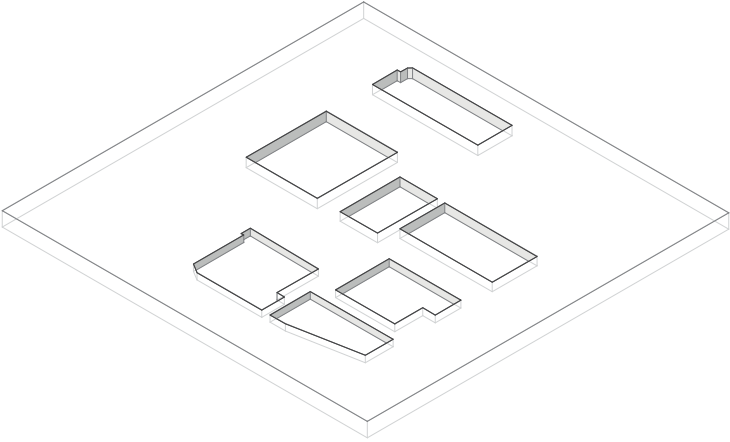
Una vez adquirido el terreno, se organizó para su desarrollo el concurso de ideas cuyas bases establecían una dotación de viviendas para una población aproximada de 1000 personas, alojadas preferiblemente en viviendas de pequeño tamaño. A esto había que sumar un edificio comunal y espacios libres para juego de niños. La propuesta ganadora, de Geoffry Powell, planteaba la disposición, según una trama ortogonal, de varios bloques lineales horizontales, de entre 3 y 6 alturas, conformando cuatro patios excavados con cierta relación visual entre ellos, y un edificio de 11 plantas que marcaba el centro del conjunto, como hito de referencia. Un único edificio para la comunidad completaba el complejo. La singularidad de la propuesta de Powell radicaba en el abandono del esquema tradicional de *terrace housing*²¹, confiriendo a los bloques la máxima densidad permitida, para así poder dotar al conjunto de un paisaje interior que le permitiera aislarse del entorno de destrucción en que se situaba. Pero donde su propuesta resulta más interesante es quizá en la apropiación directa de la "topografía del desastre", aprovechando el entallado en el terreno de los sótanos preexistentes como forma de cualificación del espacio vacío colectivo, de modo que se quedara perfectamente diferenciado el ámbito de mera circulación con relación al de estancia, pensado como extensión del interior doméstico. Los distintos niveles permitían una definición clara de los niveles de privacidad asociados

21. Consistente en la disposición de casas unifamiliares en sendas hileras a ambos lados del espacio público. (Nota del autor)

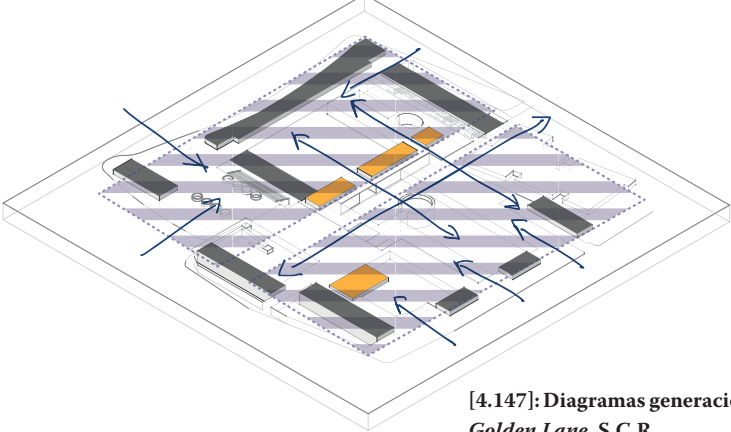
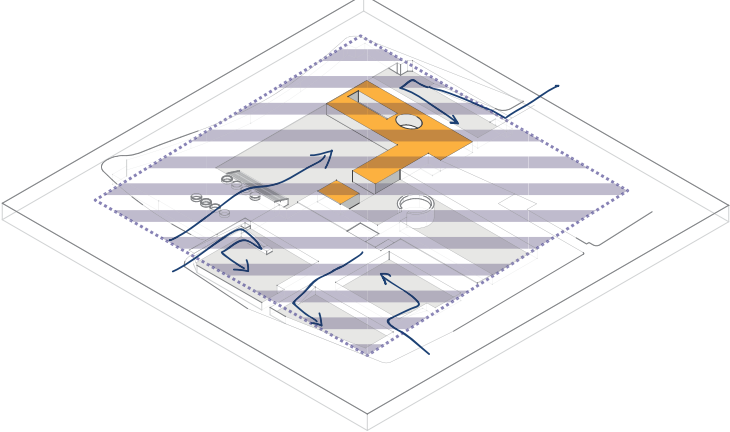
Tras la demolición de las edificaciones existentes, emergen a la superficie como vacíos excavados, los sótanos de las mismas.



Algunos de ellos se incorporan a la red de espacios libres de nueva generación y se emplean yuxtapuestos a los nuevos usos.



La distribución de usos residenciales (gris) y complementarios (amarillo) en planta baja, permite la permeabilidad interior-exterior y la interrelación entre los distintos espacios libres



[4.147]: Diagramas generación
Golden Lane. S.C.R.

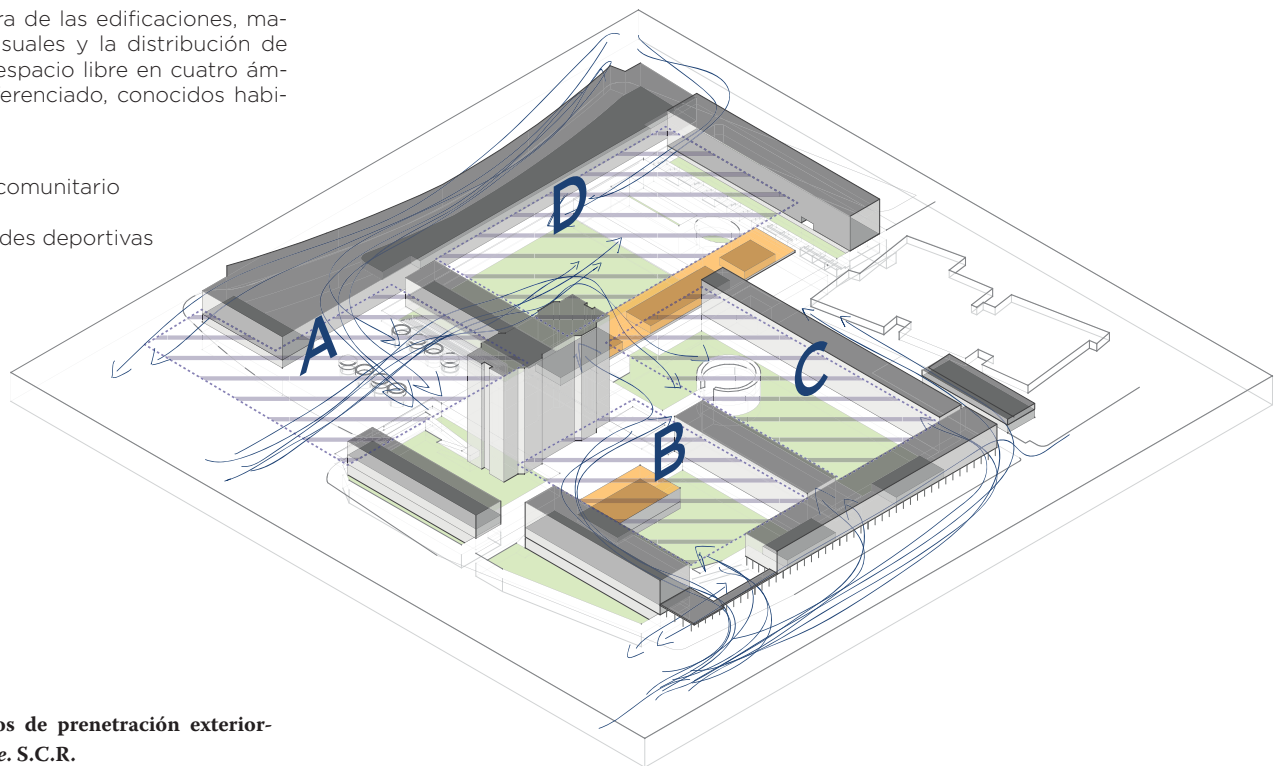
a los mismos, incorporando la secuencia generada a la gestación de la propia tipología de vivienda.

A la vista de estas cuestiones queda patente la actitud del arquitecto por apartarse de otros modos de colonización utilizados en la Inglaterra de postguerra para acomodar a los damnificados y absorber el crecimiento demográfico, siempre en clave de suburbio, de lo cual las *new towns* son el máximo exponente. Desde el primer momento, la estrategia compositiva empleada era netamente urbana, sin pretensiones de hacerlo parecer un trozo de ciudad jardín suburbana. (Powell, 1957: 215)

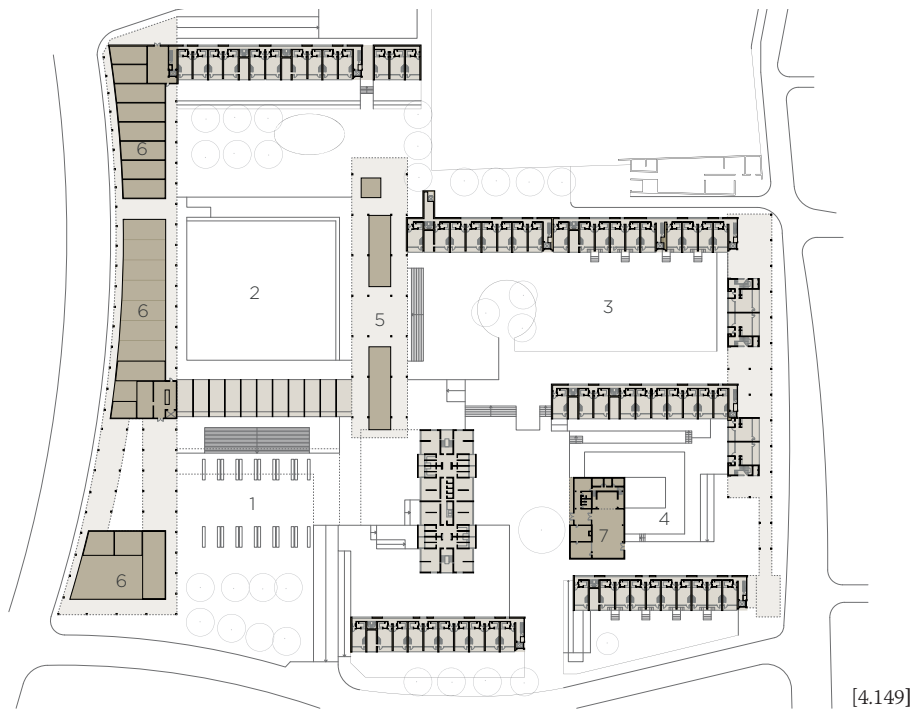
Con Chamberlin y Bon a bordo, el diseño original se iría modificando a lo largo de los nueve años que duró la construcción del complejo. Por un lado, hubo que dar respuesta a la ampliación de la parcela con los nuevos terrenos adquiridos en 1954, lo cual obligó a incorporar nuevos edificios sin perder el equilibrio compositivo ni el carácter de la propuesta inicial, teniendo en cuenta nuevos límites para la intervención que incluían una calle de circulación pesada, como es Goswell Road. Por otro lado, los arquitectos decidieron desde el principio llevar a cabo un re-equilibrio en las proporción entre suelo

El desarrollo en altura de las edificaciones, matiza las relaciones visuales y la distribución de flujos, dividiendo el espacio libre en cuatro ámbitos de carácter diferenciado, conocidos habitualmente como:

- A _ Patio público
- B _ Patio del centro comunitario
- C _ Patio interior
- D _ Patio de actividades deportivas

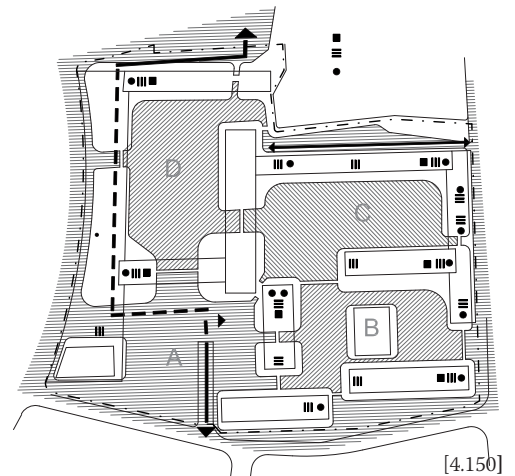


[4.148]: Flujos y grados de penetración exterior-interior en *Golden Lane*. S.C.R.



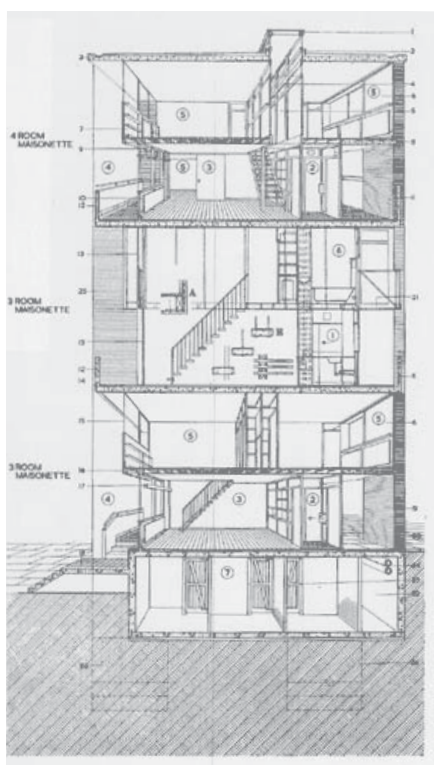
construido y vacíos intermedios en favor de estos últimos, lo cual obligaba a proyectar edificios con mayor densidad de viviendas. Para ello se amplió el número de pisos en la torre, que llegaría hasta las 16 plantas, y se comprimió el ancho de los dúplex en los bloques horizontales, que a su vez fueron posicionados más cerca de los linderos para poder liberar así más espacio en el interior. Los profundos sótanos de los antiguos edificios fueron aprovechados para producir patios en diferentes niveles, edificios auxiliares para uso comunitario (con piscina cubierta y gimnasio incluidos), además de almacenes y aparcamientos subterráneos con acceso mediante una calle enterrada que cruza el solar de Norte a Sur. En definitiva, el complejo adquiriría un carácter de cierto ensimismamiento y clara autosuficiencia, vertebrado a través de los espacios colectivos de relación, convergentes en torno al punto focal de la torre central, *Great Arthur House*, en una ordenación de inspiración corbuseriana.

En posible reconocer, en muchos de los rasgos de *Golden Lane Estate*, la clara influencia de las aportaciones de Le Corbusier a través de *l'Unité d'Habitation* de Marsella: la provisión de una amplia variedad de equipamiento social; el uso de una cubierta como terraza, los estares de doble altura con escaleras abiertas, los cerramientos de vidrio, balcones generosos proporcionando una extensión al aire libre del



[4.149]: Planta *Golden Lane*. S.C.R.

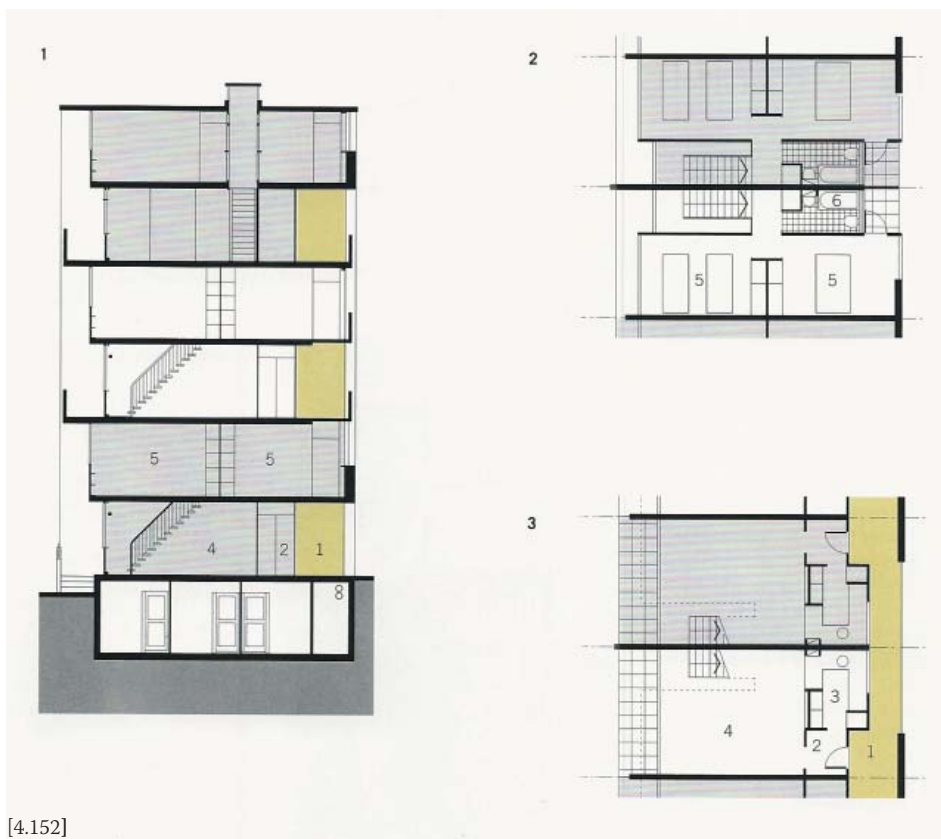
[4.150]: Diagrama que muestra la disposición de los principales elementos de circulación vertical y las distintas áreas en las que se dividen los vacíos libres entre los edificios. S.C.R. reproducción del original en: *Architectural Association journal*, abril 1957. p. 216.



[4.151]

[4.151]: Sección fugada de bloque tipo de viviendas de *Golden Lane*. En: McCallum, Ian: *Architectural Review*, vol. 121, n. 725, 1957. p. 421.

[4.152]: Detalle de galería y viviendas en planta y sección. En: French, Hilary: *Key Urban Housing of the Twentieth Century*, 2008. p. 91.



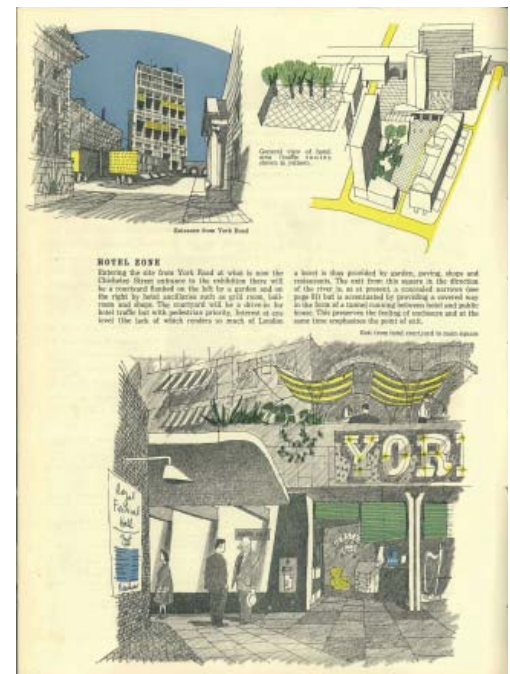
[4.152]

salón, otras extensiones de la casa en el nivel del suelo, como la piscina o las pistas de tenis, particiones correderas entre las habitaciones para permitir la flexibilidad, y las cocinas diseñadas de forma compacta para una mejor funcionalidad. La reinterpretación de estos conceptos, introducidos por primera vez en Inglaterra a través de este proyecto, hace de este un ejemplo pionero en la aplicación de las ideas de vanguardia promovidas desde los CIAM, con la particularidad de una adaptación precisa al lugar y una preocupación por el diálogo entre vivienda y exterior como forma de enriquecer la vida cotidiana que, así combinadas, consiguen un resultado novedoso y de enorme interés.

El esquema compositivo del proyecto responde por tanto a la necesidad de una puesta en valor del sentido de comunidad e identidad, fomentando en el usuario la percepción del carácter unitario del complejo. Como ya se ha señalado, es fundamental el papel que juegan los vacíos intermedios en la articulación de todo el conjunto. La agrupación de las viviendas en los distintos edificios, así como su orientación, se realiza de acuerdo con la tipología de las mismas. Por un lado, estudios y apartamentos de una planta que se disponen en los

edificios que adoptan la dirección norte-sur de la trama ortogonal, con núcleos verticales centrales y viviendas dispuestas simétricamente a ambos lados, unas orientadas al Este y las otras al Oeste. Por otro lado, viviendas de dos plantas o dúplex, de tres o cuatro dormitorios, apiladas en bloques lineales de cuatro o seis plantas que siguen las líneas Este-Oeste de la trama. En estos bloques la distribución a las viviendas se realiza mediante núcleos exentos en los extremos que dan acceso a las galerías de reparto en la fachada norte, de forma que las estancias principales dan a sur. Sólo existe, dentro de los nueve edificios que conforman el conjunto, una excepción a este esquema organizativo: *Cullum Welch House*, dispuesto en dirección Este-Oeste, alberga los apartamentos más pequeños, orientados al Sur, a los que se accede mediante galerías en la fachada Norte.

Parece dejarse sentir también en las estrategias seguidas por los arquitectos la incipiente influencia de nuevos modos contemporáneos de análisis urbano, en los que se trabajaba sobre la ciudad como "paisaje" mediante la sucesión de las imágenes percibidas por el paseante en movimiento (Harwood, 2011: 24). El máximo exponente de esta nueva corriente es el arquitecto y urbanista Gordon Cullen, introductor del término "townscape" y que, mediante la enorme capacidad gráfica que le otorgaba su extraordinario dominio del boceto *in situ*, analizaba las estrategias compositivas del tejido de la ciudad tradicional. Cullen lograba identificar los puntos de tensión y elementos de articulación en el tejido de la ciudad a través de la visión seriada del paseante, entendida como sucesión de imágenes que construyen el paisaje visual urbano. Esta forma de aproximación, que bebe a su vez de los escritos de Camilo Sitte y del pintoresquismo inglés, coloca al sujeto como centro del discurso, en la medida en que a través de su visión se convierte en la referencia a considerar, sin importar la escala del tejido en que inserta a este observador urbanita (Harwood, 2011: 2). Desde sus primeras ideas, el complejo incluyó un centro comunitario para residentes, locales de ocio que incluyen piscina cubierta y gimnasio, pistas de tenis, una guardería para niños, parques para juegos infantiles, locales para un club de residentes, garajes, y más tarde, tiendas y un *pub*, que originalmente tenía un restaurante. Había 550 unidades alojadas en 8 bloques, 20 tiendas, un pub, un centro de comunidad, piscina cubierta, pistas de tenis, guardería y salas de juegos para niños, así como aparcamientos subterráneos.



[4.153]

[4.153]: Bocetos de Gordon Cullen ilustrativos de la nueva forma de representar el paisaje urbano. En: Gosling, David: *Gordon Cullen. Visions of Urban Design*, 1996. p. 42-44.



[4.154]



[4.155]

[4.154]: Fotografía del *Great Arthur tower* visto desde la calle circundante a *Golden Lane*. En: Harwood, Elaine: *Chamberlin, Powell & Bon*, 2011. p. 35.

[4.155]: Vista de *Golden Lane* con el edificio de uso deportivo al fondo. Fotografía: Tim Crocker, febrero 2011.

En definitiva, los arquitectos realizaron un gran esfuerzo en la definición de la forma y la función de las distintas zonas en que se distribuyeron los vacíos intermedios, en relación con los edificios que los rodeaban, a los que servían. En algunos casos se conciben como extensiones del espacio vividero, lo que ocurre sobre todo en las plantas bajas de los edificios de dúplex. Todos ellos cuentan con acceso directo propio a los patios deprimidos ajardinados mediante una escalera exterior, a la que en algunos casos se añade una plataforma de hormigón ligeramente elevada sobre la cota del patio, definiendo un ámbito privado previo. En otros casos las casas cuentan con un espacio de jardín propio, separado mediante una cerca del ámbito colectivo.

En total, el complejo consigue alcanzar un nivel muy bajo de ocupación del terreno, que, sin incluir los espacios porticados, llega hasta el 34%. La utilización de estos últimos permite alcanzar una proporción de espacios "abiertos" peatonales de aproximadamente el 79%. (Chamberlin, Powell and Bon, 1957b: 851) Estos espacios fueron divididos por los arquitectos en 4 zonas diferenciadas por su carácter y su función, identificadas en un plano que acompaña la transcripción de la conferencia impartida por Geoffrey Powell en la Architectural Association en abril de 1957:



[4.156]

Hay cuatro patios que son completamente distintos en su forma varían en escala y pienso que son todos visualmente diferentes. También tienen vistas hacia el área central alrededor del bloque en altura. No están aislados uno de otro. (Powell, 1957: 216)

Las distintas zonas en que se dividen los espacios colectivos:

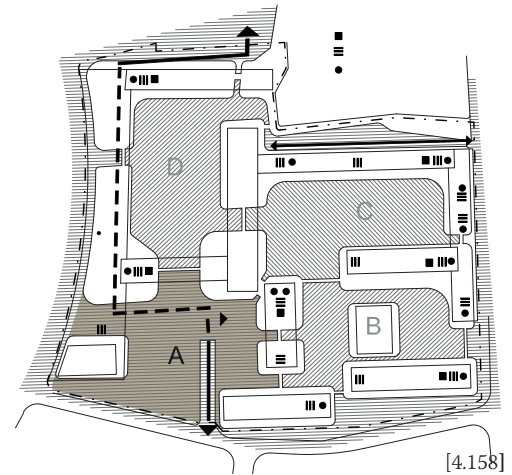
Área A: El patio público.

Esta zona abarca los frentes a las calles Golden Lane al Este, Fann Street al Sur y Goswell Road al Oeste, a través de los cuales se producen los accesos principales y tienen lugar las principales secuencias de relación entre el exterior público y el vacío interior colectivo. La esquina suroeste se abre por completo a la calle, generando una plaza que se prolonga hacia el interior como plataforma de base de la torre, Great Arthur House, que se muestra así a la calle en toda su altura y proporciona un hito identitario. También se accede a este espacio a través del espacio porticado bajo el edificio que conforma el frente Oeste con Goswell Road, horadado para provocar la transparencia visual entre dicha calle y el vacío. El carácter más público de este espacio determina su pavimentación dura y la ausencia de contacto directo entre este vacío y las viviendas, así como la disposición aquí del pub, como centro de encuentro de ocio entre comunidad y barrio.

El frente de Golden Lane se conforma con un edificio de menor altura y considerable longitud, Stanley Cohen House, cuya fachada a la calle cuenta en planta baja con un pórtico cubierto, originalmente abierto en ambos flancos para permitir los accesos principales al complejo y



[4.157]



[4.158]

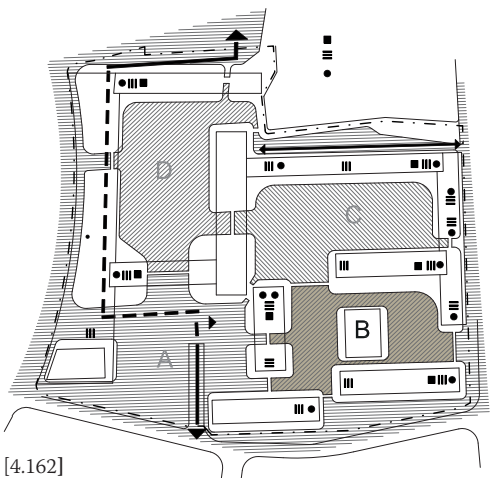
[4.156]: Fotografía de la fachada hacia la calle del bloque *Crescent House* (edificio media luna) tomada desde *Goswell Road*. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

[4.157]: Fotografía del edificio *Great Arthur tower* visto desde la plaza de acceso a través de *Fann Street*. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

[4.158]: Diagrama que muestra la disposición de los principales elementos de circulación vertical y las distintas áreas en las que se dividen los vacíos resultantes entre los edificios. S.C.R. reproducción del original en: *Architectural Association journal*, abril 1957. p. 216.



[4.159-161]



[4.162]

[4.159-161]: Fachadas de las edificaciones volcadas hacia el área B, adyacente al centro comunitario.
Fotografías: S.C.R., marzo 2016.



una relación visual casi continua a lo largo del mismo entre la calle y el interior. Aunque actuaciones posteriores han cerrado algunas de las aberturas iniciales que han alterado la condición de frontera transparente que tenía originalmente, el pórtico sigue manteniendo su carácter de puerta del complejo, generando un ámbito protegido en el que se produce el tránsito entre exterior e interior.

Área B: El patio del centro comunitario.

El patio del centro comunitario adopta una conformación intencionadamente formal, por cuanto su posición junto a la entrada principal, y su cota bajo rasante, hacen de este espacio objeto de la mirada de todo el que accede al complejo a través de la entrada principal desde Golden Lane. El diseño geométrico en el que se alterna el césped con el pavimento de hormigón, la lámina de agua, lo sitúan en la tradición del parterre francés. Está directamente relacionado con el centro comunitario, a su misma cota, y con las viviendas de planta baja de Bayer House, conectadas a través de una pasarela ligeramente elevada, que delimita un ámbito privado en este vacío colectivo.

La parte elevada, a cota de calle, conecta el centro comunitario con la torre, en una especie de plaza semi-pública que actúa como núcleo representativo principal en el complejo. Aquí convergen las miradas y los itinerarios desde el resto de vacíos.



[4.163]

Área C: El patio interior.

The inner court es el nombre dado por los arquitectos a este vacío que cuenta con la mayor proporción de frentes de viviendas de todo el complejo, en relación al resto de patios. Tiene forma de rectángulo alargado y cuenta con tres niveles principales: Al sur, una franja longitudinal pavimentada, que soporta el recorrido de entrada desde el pórtico de Golden Lane en un extremo para confluír, en el extremo opuesto, en el vacío junto a la torre, centro del complejo. En contacto con esta, un retalle del terreno de generosas dimensiones, alfombrado de césped, se extiende hasta el límite norte, definido por el atirantado frente que conforma de Basterfield House, cuyos dúplex de planta baja cuentan con accesos directos a este prado. Por último, un tercer nivel algo más bajo, que precede a la pastilla de la piscina y el gimnasio y a través del cual se produce la entrada a estos. La transición entre los niveles anteriores y este último se produce a través de un elemento circular, al que llaman bastión, que articula los cambios de cota mediante rampas y escalones.

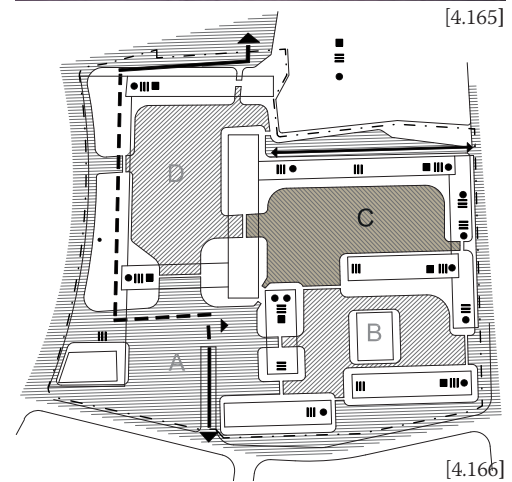
Dentro de la primera fase, previa a la ampliación del solar, es el patio con unos límites edificados mejor definidos, de ahí su denominación, por ser el que contaba con un carácter más reservado.



[4.164]



[4.165]



[4.166]

[4.163-165]: Fachadas de las edificaciones volcadas hacia el área C, adyacente al centro deportivo. Fotografías: S.C.R., marzo 2016.

[4.166]: Diagrama que muestra la disposición de los principales elementos de circulación vertical y las distintas áreas en las que se dividen los vacíos resultantes entre los edificios. S.C.R. reproducción del original en: *Architectural Association journal*, abril 1957. p. 216.

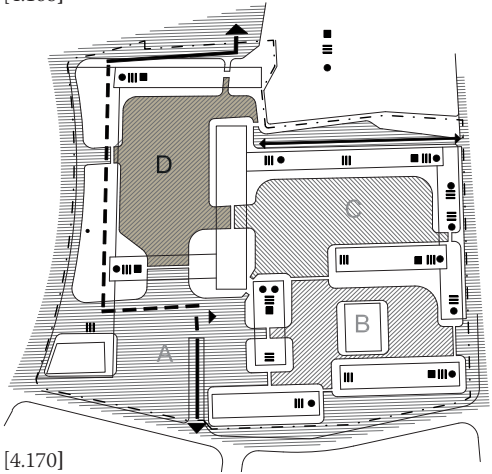
[4.167]: Fachada del edificio deportivo hacia el vacío de las pistas de tenis. Fotografía: Hundven Clements, mayo 2012.



[4.167]



[4.168]



[4.170]

[4.168]: Patios de acceso a la cubierta del edificio Tenants Hall desde el interior de Hatfield House. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

[4.169]: Pistas de tenis vistas desde el Cullun Welch House. Fotografía: Hundven Clements, mayo 2012.

[4.170]: Diagrama que muestra la disposición de los principales elementos de circulación vertical y las distintas áreas en las que se dividen los vacíos resultantes entre los edificios. S.C.R. reproducción del original en: *Architectural Association journal*, abril 1957. p. 216.



[4.169]

Área D: El patio de actividades deportivas.

Se trata de un vacío con planos de suelo a dos niveles, uno bajo la rasante, de proporciones cuadradas y que incluye dos pistas deportivas (de ahí su denominación) al aire libre, y otro conformado por la cubierta plana de las salas para ocio de la comunidad. Ambos planos conforman una unidad espacial a través de la proyección visual del uno en el otro, lo cual se compagina con la heterogeneidad en lo funcional, ya que sirve a estancias vivideras domésticas, tiendas, salones comunitarios y espacios deportivos, además de reservar una franja al norte con pequeños jardines privados de los dúplex de planta baja. Está limitada al oeste por Crescent House, fachada del complejo hacia Goswell Road; al Norte por el bloque de viviendas dúplex Hatfield house, cuyos bajos cuentan con pequeños jardines propios; al Sur se conecta visual y funcionalmente con el vacío público (zona A), a través de los bajos porticados de Cullum Welch House; por último, se separa de la zona C (el patio interior) por la pastilla de piscina y gimnasio, que a través de sus cerramientos acristalados y un hueco central de paso proporciona un efecto de transparencia entre ambos patios.

De esta forma, el complejo cuenta con una gradación en el carácter del espacio colectivo que facilitan el entendimiento unitario del mismo, a



[4.171]

la vez que posibilita la proyección de la vivienda en el exterior, para conseguir así un intercambio sumamente enriquecedor.

El resultado refleja un marcado interés de los arquitectos por los espacios de relación colectiva, algo hasta entonces inexistente en Gran Bretaña. De alguna forma reinterpreta la idea de las "calles en el aire", de los Smithsons, aunque generando un paisaje interior de sumo interés. *Golden Lane Estate* es un ejemplo pionero de diseño urbano a gran escala después de la guerra, que serviría de referencia para otros desarrollos residenciales *a posteriori*.

El valor del proyecto reside en la combinación equilibrada de ciertos planteamientos propios de la modernidad, por un lado, con una cuidada atención a la formalización de la integración en el lugar. La importancia de la comunidad está presente en el fuerte sentido de identidad colectiva y cohesión social, a través de los diversos equipamientos comunales que enriquecen la vida de los habitantes y visitantes. En definitiva es una actuación significativa por tratarse de uno de los primeros desarrollos en Inglaterra que siguen fielmente las estrategias de planeamiento urbano defendidas por Le Corbusier. Sobre las cenizas de un lugar tan significado como el que sufrió el bombardeo de Londres, demuestra el potencial que encierran los desarrollos urbanos interiores como alternativa a la creciente expansión suburbana y los ideales de las New Towns inglesas. En la actualidad, Golden Lane Estate ha sido incluido en el catálogo de edificios protegidos de la *City* londinense, como reconocimiento del

[4.171]: Acceso al complejo *Golden Lane* (área B) desde la calle *Golden Lane*, pasando bajo el edificio *Stanley Cohen House*. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.



[4.172]

valor de una propuesta que en su momento consiguió cumplir con el difícil cometido de construir, con unas condiciones de contorno extremadamente complicadas, un fragmento de ciudad con el que sus habitantes se sentían identificados, aun situándose en lo formal tan lejos del lenguaje tradicional de la arquitectura británica. Sin embargo, sus valores espaciales, materiales, visuales, han conseguido consolidar este episodio equilibrado de paisaje urbano, apreciado y valorado no solo por los que lo habitan, sino por aquellos que buscan vivienda, convertido en valor seguro que cotiza al alza en el mercado inmobiliario de Londres.

En última instancia, Golden Lane supone un extraordinario campo de ensayo para sus arquitectos, donde trabajar muchos conceptos en relación a la conformación del ámbito de lo colectivo y su relación con lo privado: la convergencia de escalas, la manipulación del plano de suelo, la configuración de los vacíos como espacios de relación, el trazado de los recorridos de distribución, etc. Todo ello encontraría una caja de resonancia donde amplificar, reinterpretar y, especialmente, dotar de una complejidad difícilmente igualable en el siguiente caso de estudio que presenta esta tesis: *Barbican Estate*. Prácticamente colindante hacia el sur, el enorme complejo residencial y usos complementarios, permitirá a Chamberlin, Powell y Bon la construcción de una de las obras de mayor significación en el Londres del s. XX. Todo lo que a continuación se expondrá en relación a Barbican Estate surge de este proyecto previo cuya acertada materialización consigue proyectarlo en el hábitat urbano del s. XXI, ya libre del patronazgo del Estado que un día lo promovió.

[4.172]: Acceso al complejo *Golden Lane* (área C) desde la calle *Golden Lane*, pasando bajo el edificio *Stanley Cohen House*. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.



4. Reformulaciones y secuelas, manifiesto frente tradición; proletariado y lujo: *Robin Hood Gardens* y *The Barbican*.

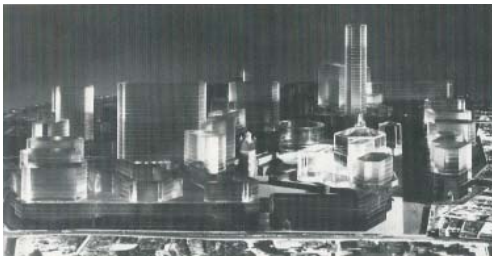
The Barbican Estate (Londres, 1959-1982). La colectividad acomodada.

Debido en gran parte a las buenas relaciones establecidas durante el desarrollo de los trabajos en *Golden Lane Estate* con algunos de los miembros más representativos del City of London Common Council, y dentro aún del ámbito de reconstrucción de las zonas dañadas por la guerra, los arquitectos Chamberlin, Powell and Bon serían invitados a plantear sus propuestas para el que habría de ser el mayor complejo residencial de Europa en un tejido urbano consolidado: *The Barbican Estate*. El panorama en ese momento es el de una fuerte polarización provocada por las disposiciones del County of London Plan y el *City of London Plan* para la zona, enfocados a la construcción de grandes complejos de oficinas en la *City* que permitieran reubicar el gran número de estas que hasta ese momento ocupaban edificios victorianos pequeños y de escasa idoneidad. Estos planes sufrieron una fuerte contestación por parte de algunos sectores relevantes de la sociedad civil, por lo que se ponen en marcha distintas iniciativas para generar otro tipo de estrategias de planeamiento que recuperaran el uso residencial en el tejido urbano más antiguo de la ciudad. De esta forma, y en paralelo al desarrollo de otras propuestas, como la de Sergei Kadleigh, que con el apoyo de una parte del CLC planteaba en 1954 un complejo de enorme densidad con usos mixtos de oficinas y viviendas, CPB presentó en 1955 un esquema orientado a la creación de un vecindario residencial a modo de barrio, con escuelas, tiendas, espacios abiertos y otros equipamientos. Este planteamiento, versión ampliada y mejorada de la propuesta para *Golden Lane*, suponía *a priori* la renuncia por parte del CLC a un retorno de la inversión a realizar hipotéticamente superior, a pesar de lo cual recibió el respaldo del Ministro de Vivienda y Desarrollo Local, temeroso de las previsibles consecuencias negativas que para el tráfico tendrían otras propuestas.

En un terreno que abarca una superficie de 15.2 Ha, se plantearon desde el inicio esquemas de alta densidad residencial, en un valor cercano a las 820 personas por Ha, enfocado a un mercado de nivel económico medio - alto, que incluía, además de las viviendas, un gran número



[4.174]



[4.175]

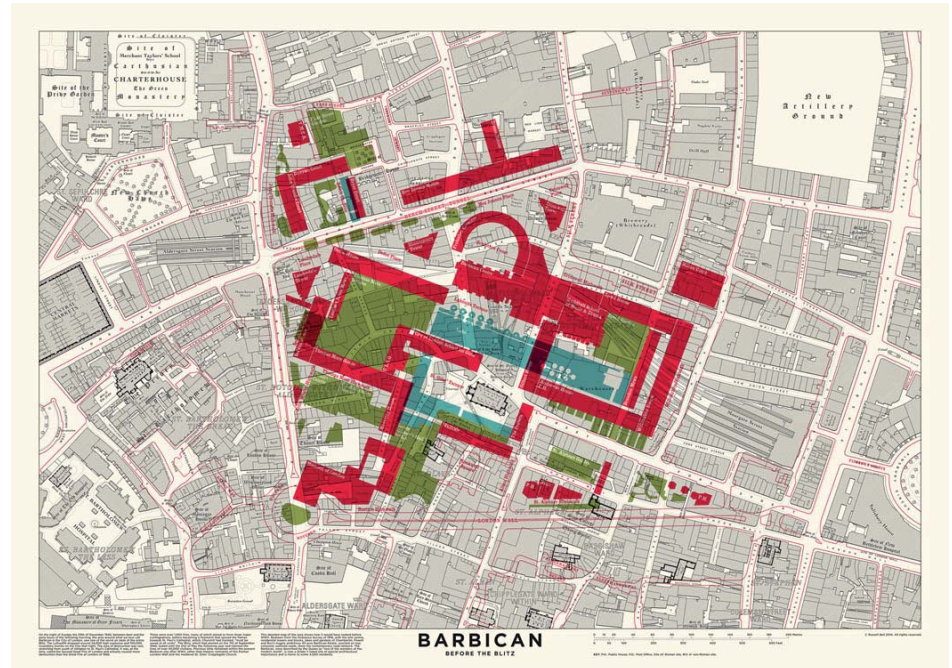
[4.173]: Plano de localización de los conjuntos residenciales *Barbican* de Chamberlin, Powell and Bon y *Robin Hood Gardens* de A&P Smithson en Londres. S.C.R.

[4.174]: Fotografía de los destrozos provocados por los bombardeos alemanes durante la II Guerra Mundial. Al fondo la iglesia de *Cripplegate* permanece en pie, en espacio que actualmente ocupa el complejo residencial *Barbican*. Fotografía: Time & Life pictures/ Gettyimages.

[4.175]: Maqueta original de la propuesta para *Barbican* realizada por Sergei Kadleigh en 1954. En: Harwood, Elain (2011) *Barbican, City of London*. En *Dash 5, The Urban Enclave*. Edición de Dirk van den Heuvel. Rotterdam: nai010 publishers, pp. 25.



[4.176]



[4.177]

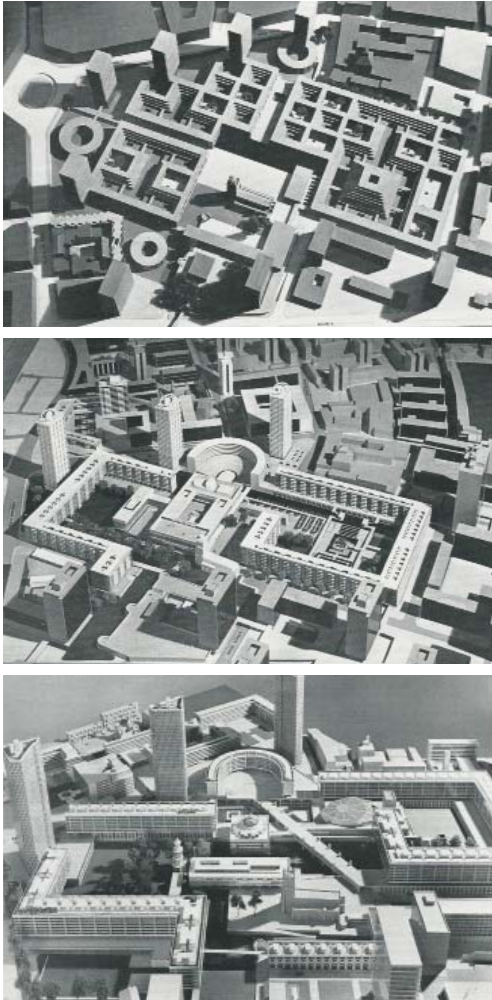
de tiendas, pubs y restaurantes, equipamiento deportivo, así como un edificio para la Guildhall School of Music and Drama. El planteamiento fue bien acogido también entre una parte de los consejeros del CLC, que encargaron a los arquitectos el desarrollo más detallado del esquema inicial. En este paso se amplía el ámbito de actuación hacia el Norte, y se añaden dos escuelas secundarias municipales agrupadas con el Guildhall School, con la intención de que su teatro y sala de conciertos, así como las salas de reuniones, pudieran servir también como centro comunitario para los residentes. El diseño en las primeras propuestas de CPB para *Barbican Estate* incorporaba algunas de las cuestiones claves desarrolladas por sus autores en *Golden Lane*, que en resumidas cuentas pivotaba sobre la base de una retícula ortogonal edificada en cuyo interior se articulaba una secuencia patios públicos y privados.

La evolución de este esquema original conducirá a la propuesta finalmente aprobada en 1959, de una considerable complejidad, aunque sus conceptos básicos quedan perfectamente plasmados en los dibujos de los arquitectos, especialmente mediante la sección. Dichos principios pueden resumirse de acuerdo a lo siguiente:

- Introducción de un basamento de unos 6 m de altura sobre la cota original del suelo, que ocupa la práctica totalidad de la superficie disponible a excepción de los grandes vacíos que se tallan en aquél

[4.176]: Plano del trazado de la ciudad de Londres previo a la construcción de *Barbican*. En: *Cement Concrete Association: Barbican redevelopment 1959, 1971*. p. 16.

[4.177]: Planta de Barbican superpuesta a plano de Londres previo a la II Guerra Mundial. Ilustración: Russell Bell.

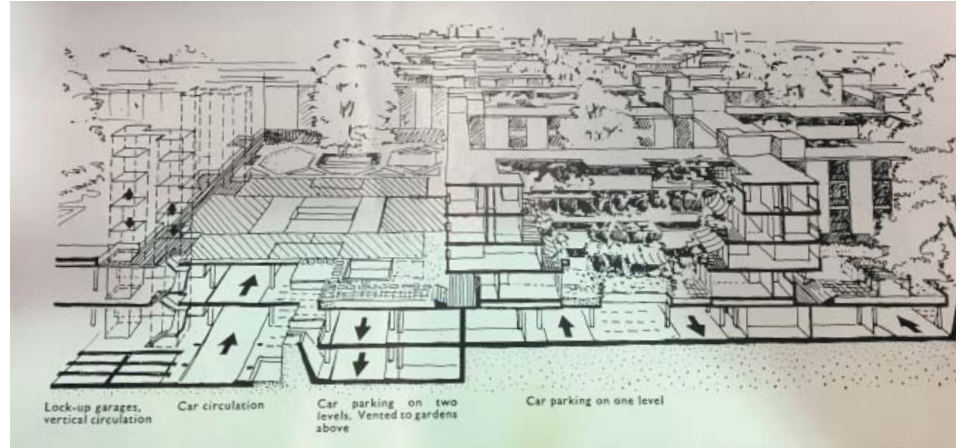


[4.178-180]

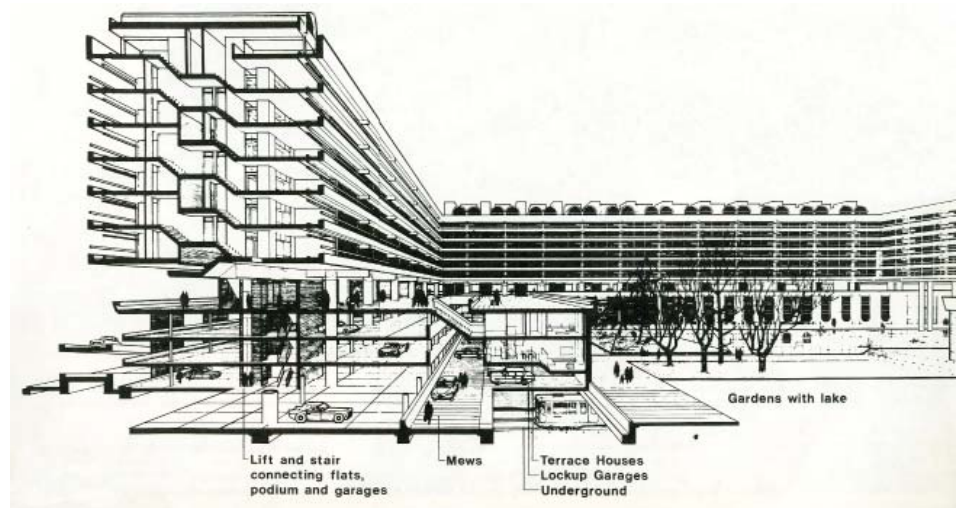
[4.178-180]: Maquetas (de arriba hacia abajo) de la propuesta inicial (1955), segunda propuesta (1956) y la finalmente aprobada (1959) para *Barbican* de Chamberlin, Powell & Bon. En: Cement Concrete Association: *Barbican redevelopment 1959*, 1971. p. 12-14.

[4.181]: Dibujo original en sección fugada de la propuesta inicial planteada para Barbican. En: Cement Concrete Association: *Barbican redevelopment 1959*, 1971. p. 14.

[4.182]: Dibujo original en sección fugada hacia el patio Este de la propuesta finalmente aprobada. En: Cement Concrete Association: *Barbican redevelopment 1959*, 1971. p. 7.



[4.181]



[4.182]

y mediante los cuales se articula espacialmente el complejo. Este pódium se destina a albergar principalmente los usos de aparcamiento y tráfico rodado, aunque su contacto con los vacíos principales se resuelve por medio de la introducción de viviendas en hilera o edificios dotacionales. La adopción del podio como un elemento principal a nivel arquitectónico y urbano significa que el espacio perdido para construir en planta baja se recupera en forma de terrazas que se extienden tanto sobre los edificios más bajos como por debajo de la mayoría de los bloques de apartamentos.

En este sentido, la mayor parte de la superficie del suelo "se usa dos veces" (como zona peatonal o espacio edificado sobre el acceso rodado y el espacio de aparcamiento, como zona peatonal descubierta sobre o a veces bajo o a través del espacio construido, etc (con el resultado de que el área de suelo efectivo de espacio peatonal y paisaje, espacio rodado y

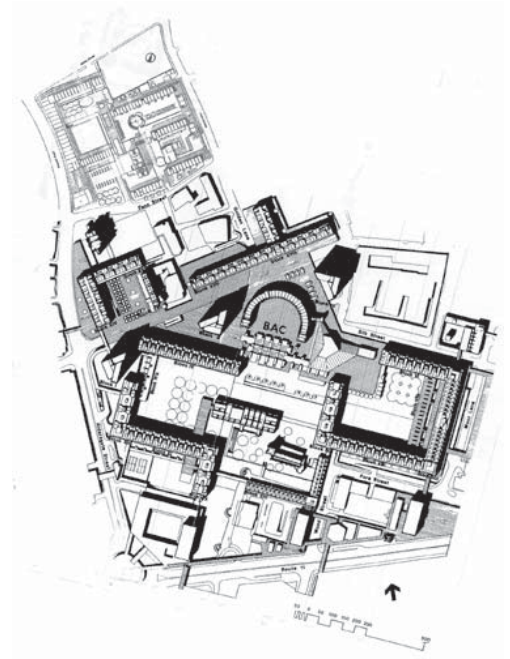


[4.183]

el puramente espacio edificado añade hasta 23,5 Ha sobre las 15.2 Ha reales de suelo. Por ejemplo, el Centro de Arte estará por completo bajo el nivel del pódium, con la excepción de las cajas de escenario de los teatros, tanto el principal como el de la Guildhall School; la sala de exposiciones que se abre al patio de esculturas, un restaurante y el invernadero, que, aunque está cubierto, cuenta a todos los efectos como "espacio abierto". (Chamberlin, Powell & Bon, 1971:20)

-Conformación de un espacio peatonal continuo en la cubierta del pedestal, de gran extensión y con dos niveles distintos, a través de la cual se produce el acceso a todos los elementos integrados en el complejo, tanto por encima como por debajo de esta superficie. Como describen los autores en la publicación elaborada para la presentación del proyecto,

Los términos "nivel de planta baja" y "nivel de podio", de hecho, carecen en alguna medida de significancia: en el contexto del Barbican como un todo, el nivel del podium se convierte efectivamente en el nivel de suelo, en el uso ordinario. De esta forma, las áreas ajardinadas a cota de suelo real aparecerán como jardines excavados y tanto el aparcamiento como las calles rodadas a cota de tierra serán "subterráneas a los efectos prácticos y estéticos". (Chamberlin, Powell & Bon, 1971:25)



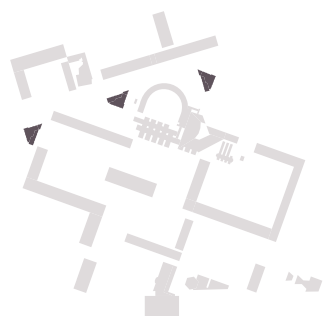
[4.184]

[4.183]: Fotografía del patio Este realizada desde el lago situado frente al Barbican Centre. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

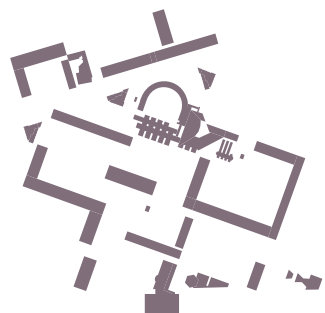
[4.184]: Plano de planta de Barbican al completo. En: Harwood, Elaine: *Chamberlin, Powell & Bon*, 2011. p. 112.

[4.185]: Diagramas de llenos y vacíos en los niveles principales en los que se divide Barbican. S.C.R.

[4.186]: Diagrama de distribución de usos, recorridos y volúmenes en los diferentes niveles de Barbican. S.C.R.



TORRES

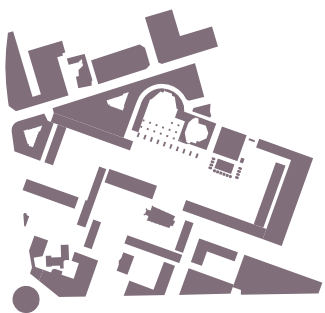


EDIFICIOS SOBRE PASARELA



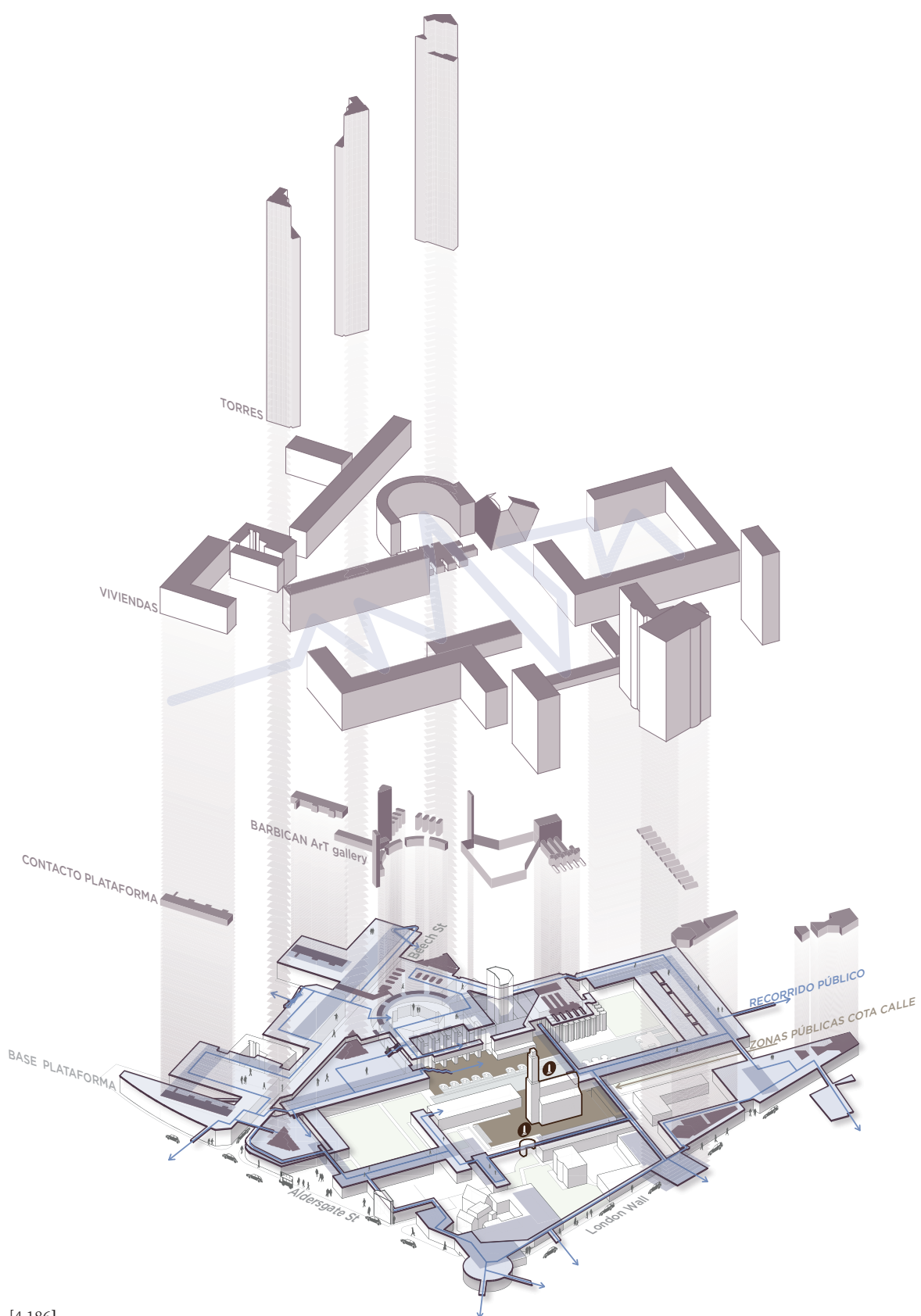
PASEO-PLATAFORMA

- Nivel plataforma más alto
- Nivel plataforma intermedio
- Nivel plataforma más bajo
- Vegetación
- Agua

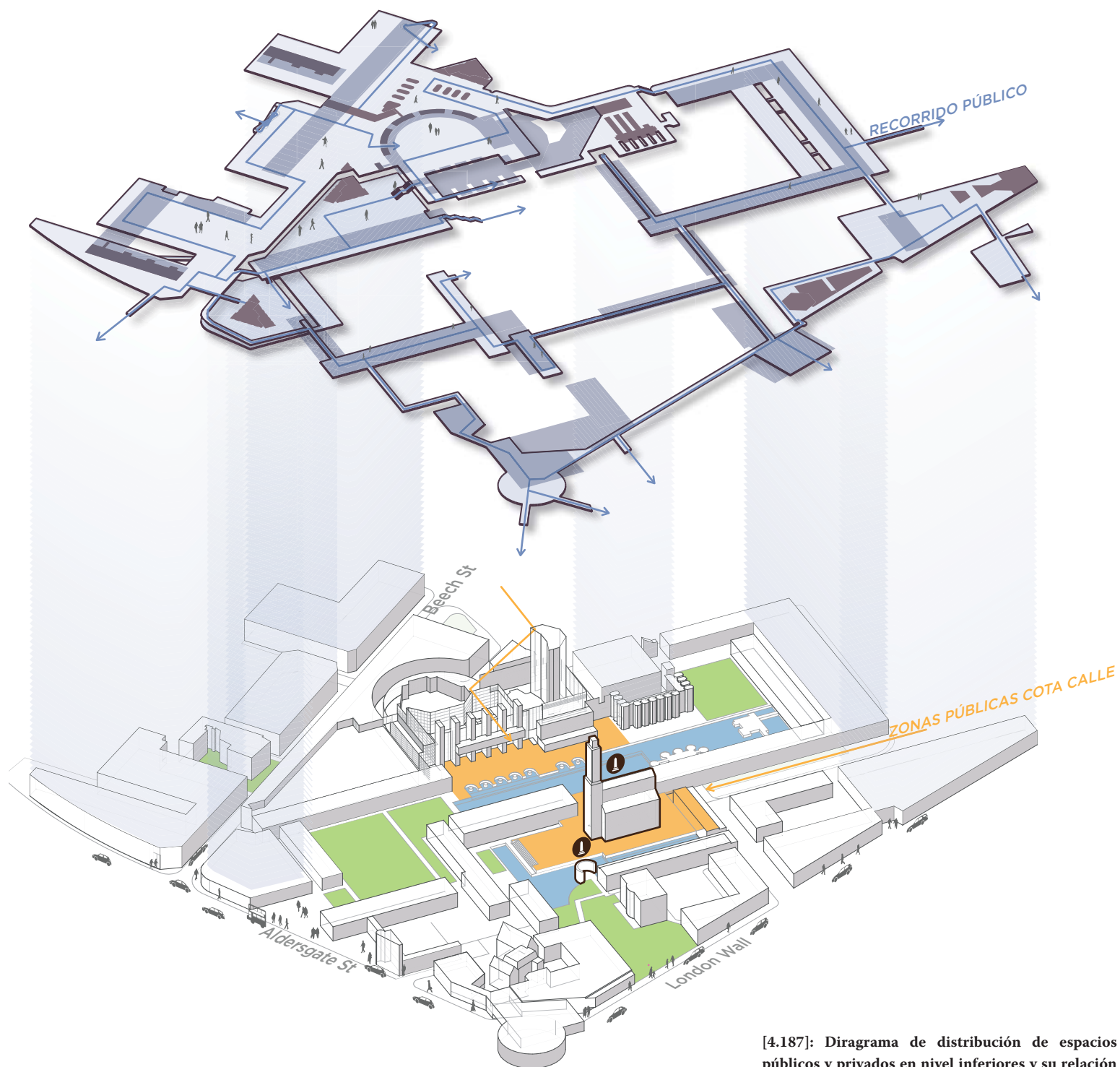


Base

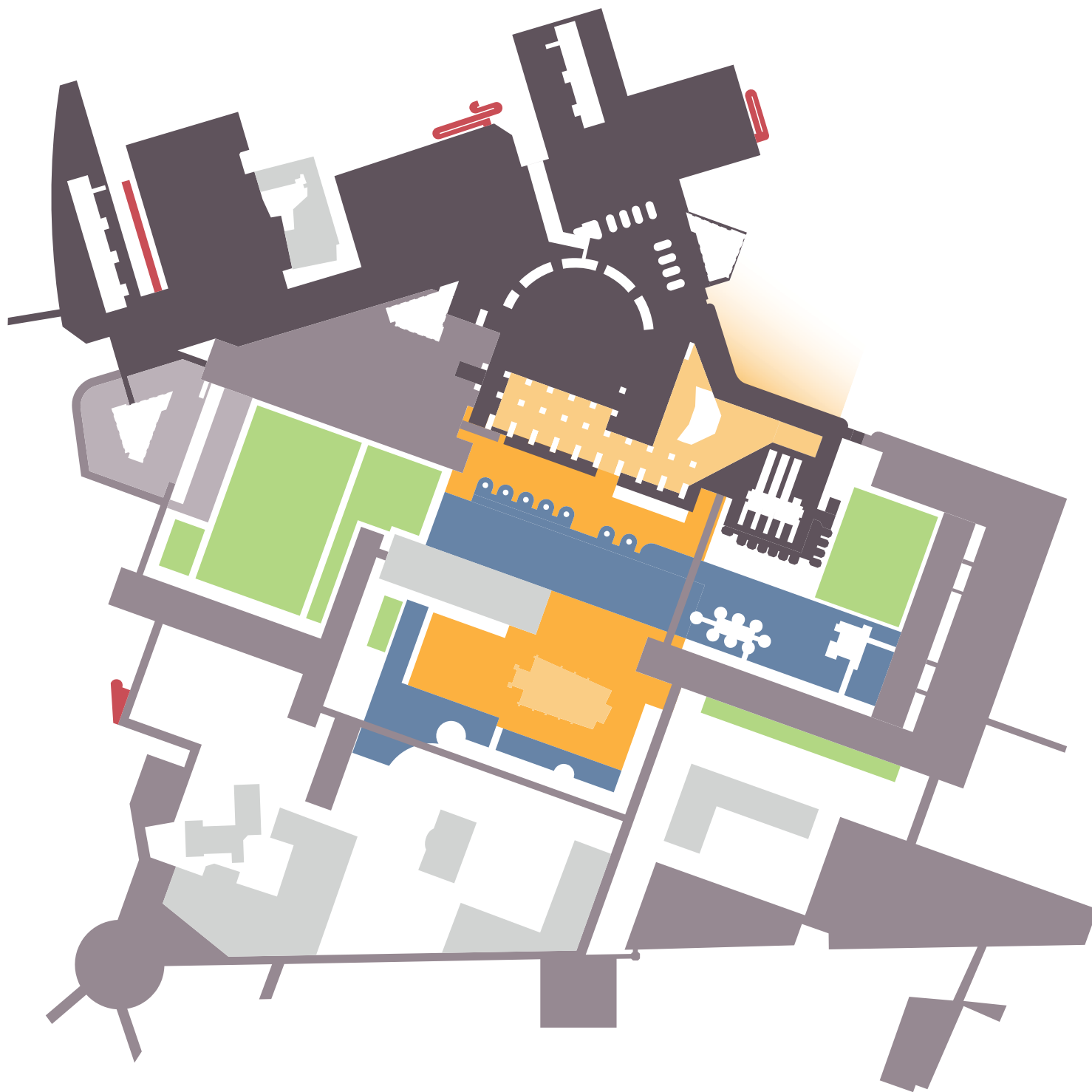
[4.185]



[4.186]



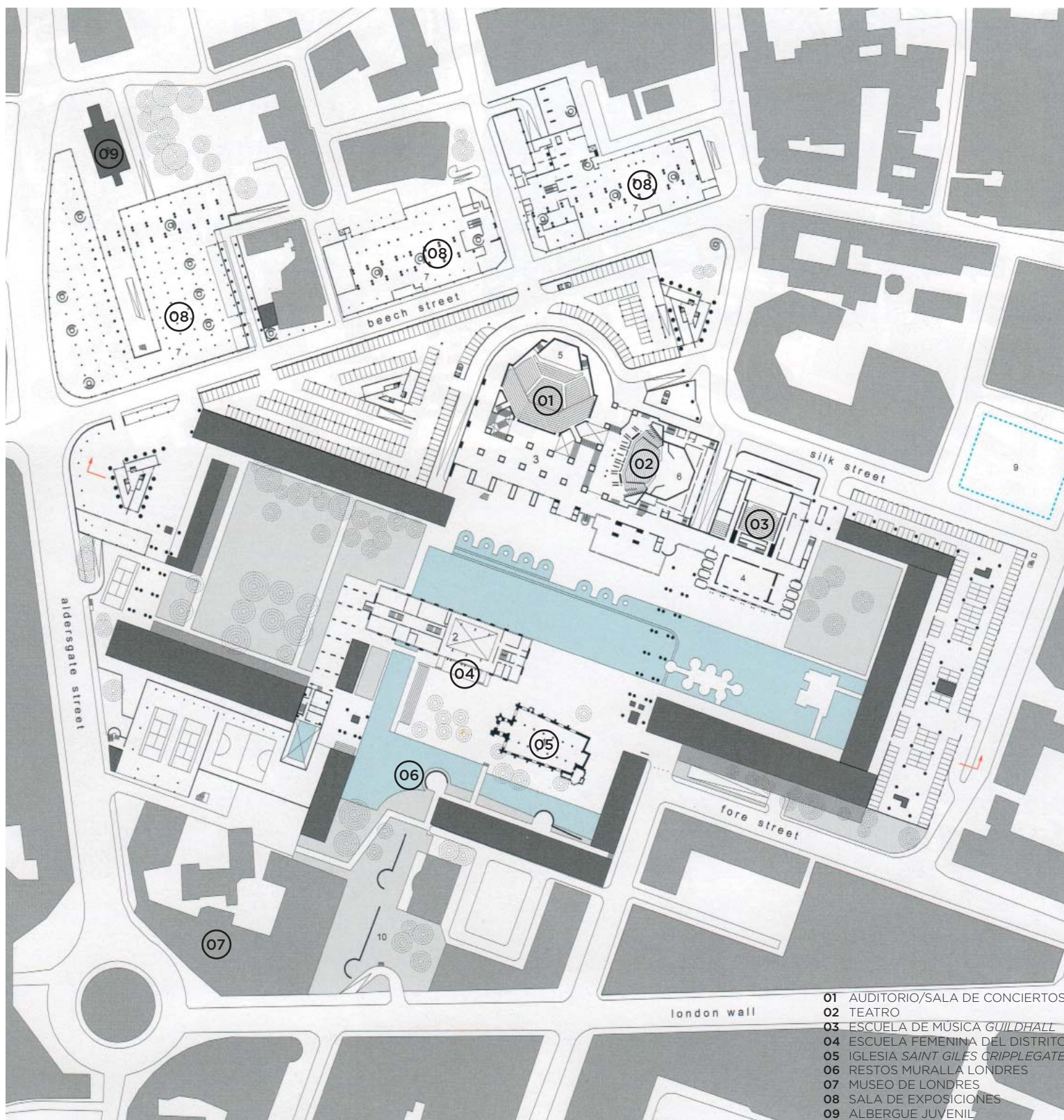
[4.187]: Diragrama de distribución de espacios públicos y privados en nivel inferiores y su relación con las plataformas superiores. S.C.R.



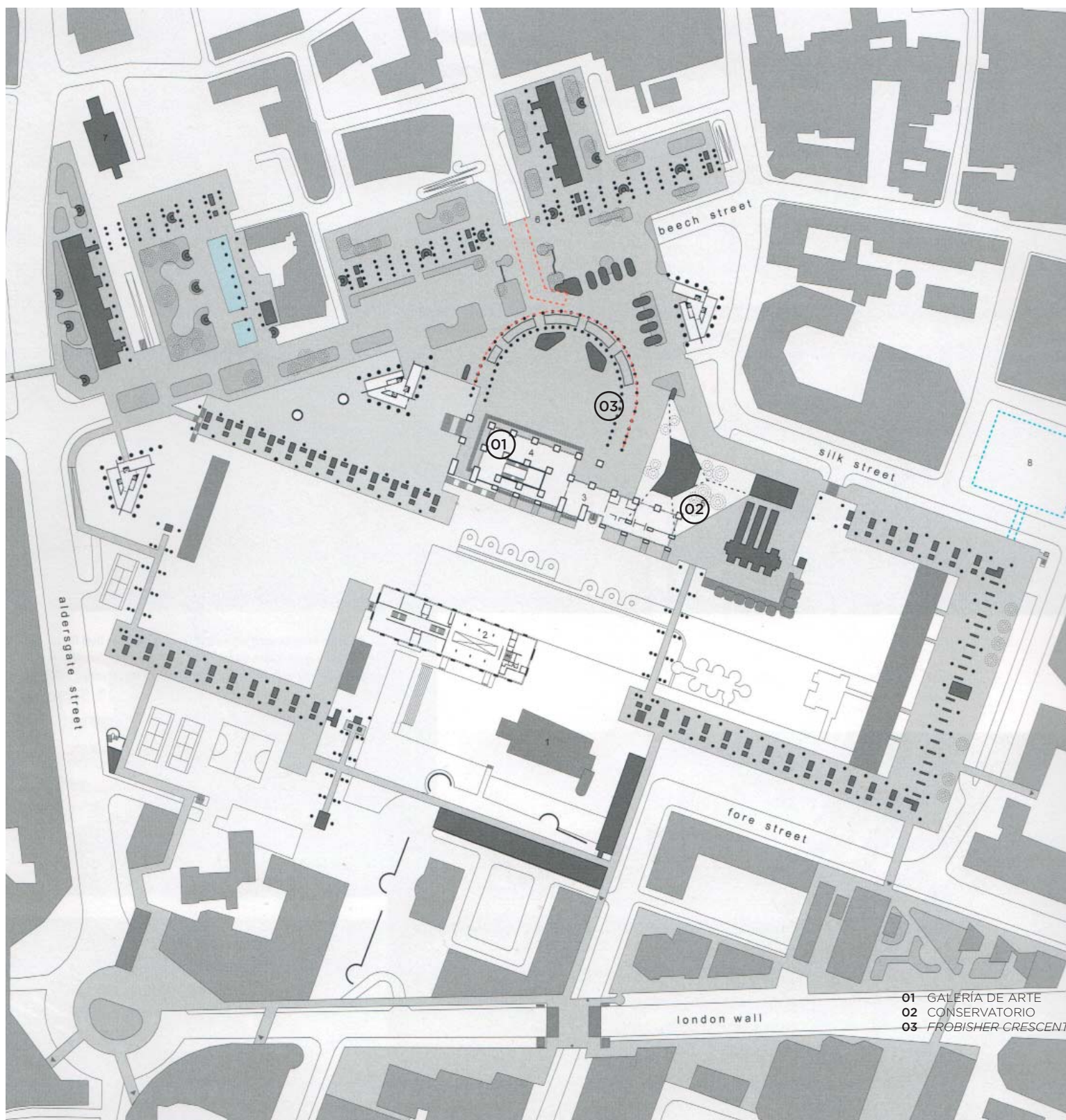
RELACIONES ENTRE LA CALLE Y LAS PLATAFORMAS SUPERIORES

- | | |
|--|---|
| ■ Nivel plataforma más alto | ■ Plataformas exteriores de acceso público en el nivel inferior |
| ■ Nivel plataforma intermedio | ■ Espacios públicos dentro de edificación en el nivel inferior |
| ■ Nivel plataforma más bajo | ■ Vegetación |
| ■ Accesos a plataformas desde la calle | ■ Lago |

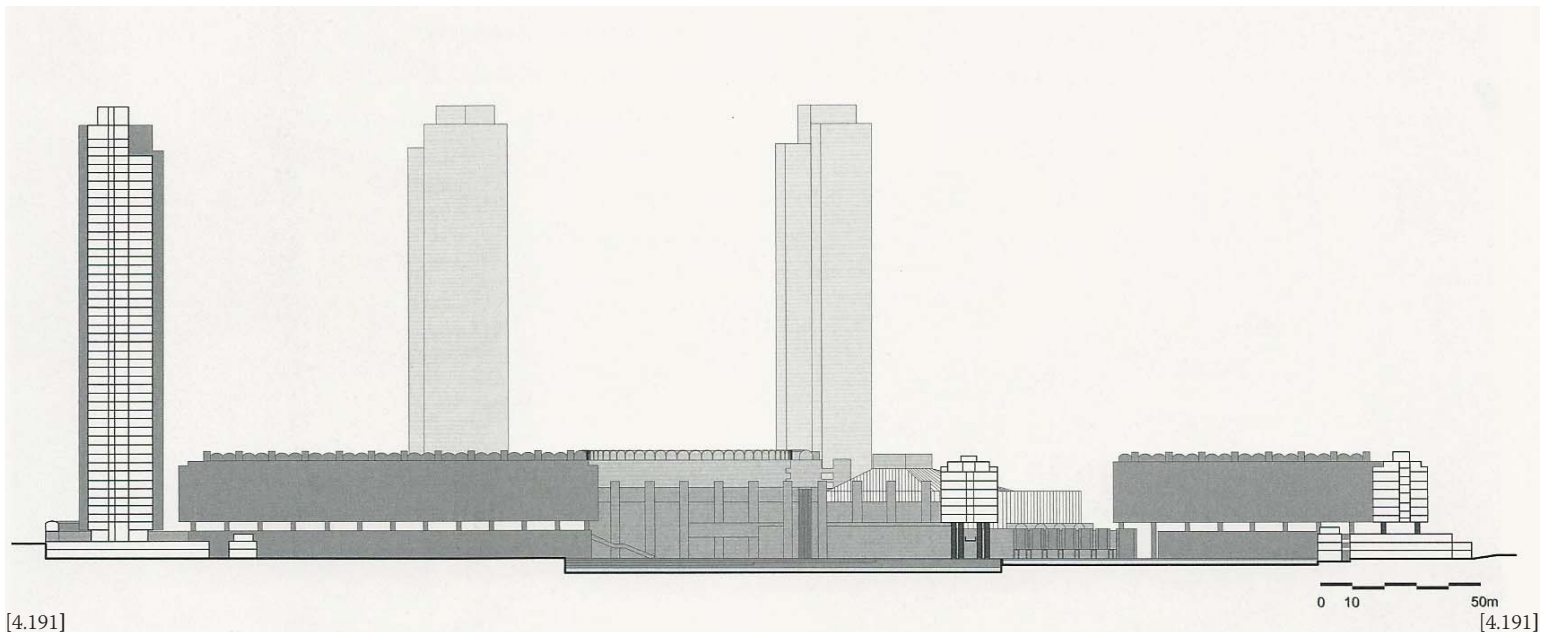
[4.188]: Diagrama de relación público-privado en los espacios exteriores distribuidos entre las diferentes plataformas peatonales. S.C.R.



[4.189]: Plano de planta a cota de jardines. En: Harwood, Elain (2011) *Barbican, City of London*. En *Dash 5, The Urban Enclave*. Edición de Dirk van den Heuvel. Rotterdam: nai010 publishers, pp. 124.



[4.190]: Plano de planta a cota de pasarelas superiores. En: Harwood, Elain (2011) *Barbican, City of London*. En *Dash 5, The Urban Enclave*. Edición de Dirk van den Heuvel. Rotterdam: nai010 publishers, pp. 125.



-Disposición de las viviendas en edificios que, soportados mediante grandes pilares de hormigón, "flotan" sobre el basamento para permitir la fluidez del recorrido peatonal en la plataforma. Por un lado, tres grandes torres de entre 43 y 44 plantas albergan viviendas de cuatro o cinco habitaciones, mientras que el resto de unidades, con diversas tipologías y tamaños, se acomoda en bloques horizontales de 7 plantas.

Sólo era posible compaginar amplitud y alta densidad mediante la concentración del alto número requerido de viviendas, de forma que ocuparan una baja proporción de la superficie de suelo total.

Para conseguir este grado de concentración, los pisos de Barbican han sido acomodados en tres altas torres y una serie de edificios con terrazas, largos e interiormente compactos, levantados sobre los podios, que a su vez contienen todavía más viviendas, así como espacio de aparcamiento y otros equipamientos.

Dentro del complejo, los bloques aislados y los grupos de bloques dentro del planteamiento, adoptan una disposición que busca deliberadamente la creación de un sentido de identidad, intensificando un aspecto concreto que forma parte del concepto global. (Chamberlin, Powell & Bon, 1971:27)

-Escenografía de los vacíos "excavados": en cierta forma, el Barbican pretende reproducir el estilo de vida burgués tan presente en otras



[4.191]: Sección longitudinal completa de *Barbican*. En: Harwood, Elaine (2011) *Barbican, City of London*. En *Dash 5, The Urban Enclave*. Edición de Dirk van den Heuvel. Rotterdam: nai010 publishers, pp. 129.

[4.192]: Fachada de las viviendas que delimitan el patio Este. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

[4.193]: Foso de agua que separa las ruinas de la antigua muralla de Londres de la plataforma sobre la que se asienta *St Giles Cripplegate*. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

[4.194]: Jardín Villa Gamberaia en Florencia. Fotografía: Carlo Brogi, 1890.

[4.195]: Lago situado frente al *Barbican Centre*. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

[4.196]: Jardín Este visto desde el interior. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.



[4.193]



[4.194]



[4.195]



[4.196]

zonas de Londres como el West End, donde se combinan el esplendor de sus plazas, la protección de la privacidad y el acceso rápido a trabajo y cultura. El diseño de los vacíos se impregna también de la imagen del jardín barroco europeo, más formalizado que el inglés, reinterpretado mediante un lenguaje contemporáneo. Estas cuestiones redundan en la consideración de la identidad como un valor a potenciar en el conjunto.

Es importante cultivar un sentido de carácter individual (un sentido de lugar) en un gran desarrollo residencial de alta densidad rodeado por una zona comercial consolidada: de lo contrario se corre el riesgo de que todo el esquema desarrolle el carácter de gran "dormitorio", impersonal. (Chamberlin, Powell & Bon, 1971: 30)

En esencia, Barbican ofrece a la evolución del proyecto doméstico contemporáneo una equilibrada combinación de los principios corbuserianos más radicales del Plan Voisin con otras estrategias ligadas al tratamiento de los vacíos en la tradición local y europea. Frente a la continuidad homogénea e indeterminada de los espacios verdes entre edificios que propone Le Corbusier en 1925, basándose en la condición de vacío como "negativo", Chamberlin, Powell y Bon utilizarán estrategias retomadas del pasado para dotar de identidad a lo que de otra forma sería una masa construida informe en mitad de





[4.198]



[4.199]

[4.197]: Torre central de Barbican vista la superficie peatonal elevada sobre el tráfico rodado. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

[4.198]: Plataforma situada frente al acceso a la iglesia de *St Giles Cripplegate* con la *City of London School* y la torre central al fondo. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

[4.199]: Fachada de la *Guildhall School of Music and Drama* hacia el lago. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

[4.200]: Edificios situados frente a la *Guildhall School* y que junto a esta confinan el patio Este. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

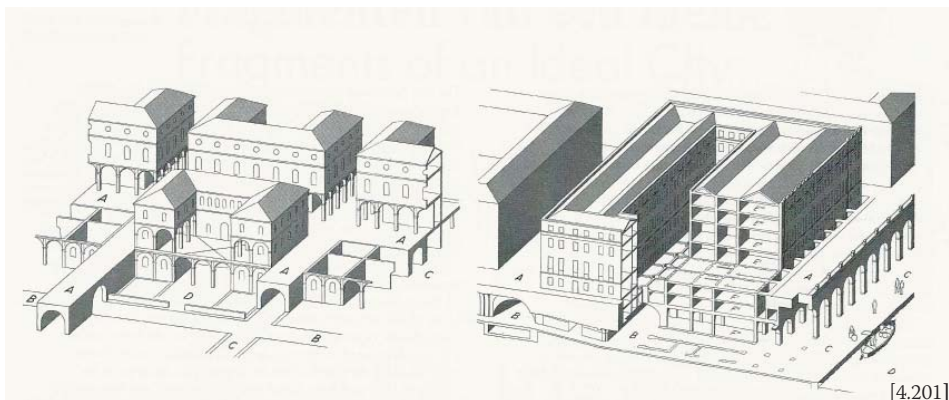


[4.200]

la ciudad. En esto resulta determinante la introducción del elemento del podium en el esquema compositivo global, en la medida en que permite cualificar mejor los espacios vacíos y dotarlos de un carácter que de otro modo no tendrían.

Al posibilitar la segregación de la circulación peatonal respecto de la rodada, el podium genera de facto la duplicación del espacio libre disponible y permite su colonización desde las distintas ópticas que en él confluyen: el sujeto que habita, el visitante o el paseante ocasional. La estrategia es llevada hasta el límite por los arquitectos, que despliegan a lo largo y ancho del complejo un amplio repertorio de recursos compositivos, propios y aprendidos, que convierten literalmente en paisaje el conjunto de vacíos y volúmenes en Barbican. En la memoria del proyecto presentado en 1959 se incluyen referencias a la ciudad ideal de Leonardo da Vinci, modelo utópico nunca construido²², y

22. En dicho modelo, Da Vinci dispone una retícula ortogonal de calles excavadas, unas descubiertas, destinadas al tránsito de carruajes y que dan acceso a los patios interiores de los edificios, también a nivel de sótano; otras cubiertas, a modo de túneles de servicio, canalizan el abastecimiento y la recogida de residuos. La cota de la calle se libera para el peatón, que accede directamente a las estancias de planta baja.



[4.201]

el complejo Adelphi, construido en Londres por los hermanos Adam²³ a finales del s. XVIII. Ambos ejemplos fueron recogidos por Hans Bernouilli en su libro *Die Stadt und ihr Boden*, de 1946²⁴ (Van Gammeren, Van der Putt, 2011:6), y proporcionan a los arquitectos de Barbican dos ejemplos con los que avanzar en el desarrollo de las estrategias en torno a los patios excavados que, con resultado positivo, están implementando en Golden Lane.

El complejo Adelphi, uno de los primeros desarrollos residenciales plenamente especulativos que se dan en Londres a finales del s. XVIII, se situaba en la ribera del río Támesis, en el límite entre la City y Westminster. Los hermanos Adam utilizan aquí el podio como súperestructura que dota de apoyo horizontal a una ordenación de calles ortogonales con casas unifamiliares en hilera, regularizando el hasta entonces "desflecado" borde del tejido urbano en su contacto con la ribera del río (Woodward, 2011:12). La extensión de la intervención les permite dotar a la sucesión de fachadas de un carácter unitario, como si de un todo se tratara, a modo de palacio neoclásico, en una estrategia que trasciende de la escala doméstica para alcanzar la de ciudad. La manzana central se retranquea para ofrecer una terraza

23. Hijos del arquitecto escocés más reconocido de su momento, William Adam (1689-1748), encabezados por Robert, famoso arquitecto, dibujante y grabador, y con el respaldo financiero de John, los hermanos Adam establecieron en Londres una oficina que ofrecía servicios que abarcaban desde la financiación hasta la construcción de edificios, incluyendo el diseño. Su mayor inversión inmobiliaria sería el complejo Adelphi, situado en el límite entre la City y Westminster, en un terreno con accesos desde *The Strand* al norte y limitado por el río Támesis al sur. Inspirado en la grandeza del palacio de Diocleciano en Split, visitado años antes por Robert durante el *Grand Tour* que llevó a cabo entre 1754 y 1758 (que también le permitiría conocer a Giovanni Battista Piranesi) la operación terminaría en desastre financiero para la familia, debido principalmente a que el público al que iba destinado, de alto poder adquisitivo, prefería las zonas de expansión hacia el oeste, en Kensington, más a la moda en el momento. (Woodward, 2011: 13)

24. Más adelante ambos dibujos de Bernouilli serían incorporados por Aldo Rossi a su *Architettura della Città*, de 1966



[4.202]



[4.203]



[4.204]

[4.201]: Proyecto de Leonardo Da Vinci para una ciudad en varios niveles (izquierda) y proyecto de los hermanos Adams para el Adelphi en Londres año 1768 (derecha). En: Aymonio, Carlo: *El significado de las ciudades*, 1981. p. 70.

[4.202]: Fotografía de Royal Terrace y embarcadero tomada en 1936 antes de su demolición. En: Woodward, Christopher (2011) *Streets in the air*. En: *Dash 5, The Urban Enclave*. Edición de Dirk van den Heuvel. Rotterdam: nai010 publishers, pp. 16.



[4.205]

[4.203]: Grabado de *Adelphi Terrace* del libro *The Works In Architecture Of Robert and James Adam, Enquires*. En: Woodward, Christopher (2011) *Streets in the air*. En *Dash 5, The Urban Enclave*. Edición de Dirk van den Heuvel. Rotterdam: nai010 publishers, pp. 14.

[4.204]: Sección original de la *David Garrick House*. En: Woodward, Christopher (2011) *Streets in the air*. En *Dash 5, The Urban Enclave*. Edición de Dirk van den Heuvel. Rotterdam: nai010 publishers, pp. 20.

[4.205]: Terraza situada junto al lago y frente al *Barbican Centre*. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

elevada sobre el río, que empieza a recuperar su consideración como elemento paisajístico, tradicionalmente obviado. El paseo, la vista, se abren paso como valores del proyecto de arquitectura.

A nivel compositivo y formal, las referencias utilizadas por los arquitectos de Barbican basculan entre los paisajes formales del barroco francés y las plazas del West End londinense, aunque también la *piazza* italiana, que se "excava" en la masa del tejido medieval como vacío estructurante "multiusos". De esta forma, se hilvanan cuidadosamente enfiladas visuales de sugerente profundidad, perspectivas que alternan vértigo, rotundidad y abrigo a partes iguales, así como una idea de secuencia narrativa capaz de articular los diversos capítulos que se van sucediendo en un relato coherente. El interés reside en que el estilo importa menos que construir un trozo completo de ciudad. El proyecto constituye una reacción personal de los arquitectos contra la

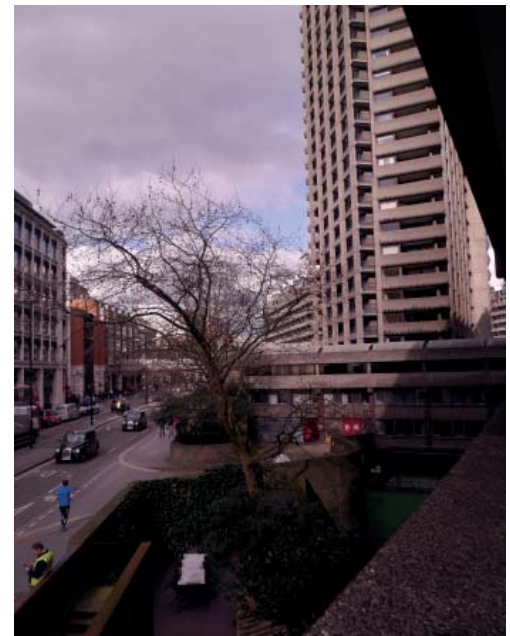
ciudad jardín pintoresca, propia del planeamiento asociado a las *new towns* como forma de expansión urbana en el territorio, en pro de un urbanismo de alta densidad fundamentado en antecedentes históricos.

El resultado es que el complejo de Barbican se convierte en una galaxia independiente en el universo londinense, protegido del resto de la ciudad. Si los arquitectos de Golden Lane pretendían aislarse de la destrucción de las bombas alrededor, esos mismos arquitectos, ahora en Barbican, eligieron cerrarse voluntariamente al tejido que le rodea, plagado de oficinas y vivienda social. El complejo queda prácticamente separado del entorno, salvo por la unión con el Museo de Londres en su esquina sur, y, a mayor altura, por las vistas desde las torres.

Cuenta con todos los aspectos (como el colosalismo, o la resolución) propios de un tiempo ya pasado, cuando los arquitectos tenían la confianza (o la ingenuidad) de creer que la monumentalidad tenía un lugar en arquitectura y que esa parte del trabajo como diseñador implicaba la imposición de una disciplina y orden en los usuarios de los edificios.²⁵

Recorrer Barbican por su meseta elevada de niveles cambiantes, cruzar sus pasarelas-puente, arrellanarse en alguna de las entalladuras que definen el límite entre la plaza y el estanque, explorar el increíblemente exótico invernadero que arroja las cajas de escenario de los teatros, deambular por sus interiores públicos.... Cualquiera de estas acciones estimula al paseante a adoptar el papel de algún personaje de los que allí se dan cita a lo largo del día. En parte esto es así porque puede identificar en su memoria aquellos lugares de la ciudad tradicional, aquí reinterpretados, donde es posible situar experiencias similares y asociarlas al desenvolvimiento de lo cotidiano. Este nuevo *flâneur* beaudeleriano encuentra en Barbican un trozo de ciudad que pasear, que se le ofrece para disfrute de sus sentidos. La gran extensión de la actuación permite a los arquitectos utilizar el espacio de transición entre la calle pública y el interior doméstico para ensayar ciertas estrategias precursoras que, en el ámbito de la ciudad, utilizan la combinación de escalas opuestas como recurso compositivo. La fascinación que sobre esta generación de arquitectos ingleses ejerce la órbita mediterránea y su relación directa con el universo onírico

25. Architects' Journal, vol. 176(1982)nº 33, pag 33. En (Harwood, 2011: 31)



[4.206]



[4.207]

[4.206]: Torre Oeste desde la calle *Aldersgate Street*. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

[4.207]: Felicitación de Navidad de Chamberlin, Powell & Bon en Paestum, Salerno (Italia) entre los años 1950-1960. En: Harwood, Elaine: *Chamberlin, Powell & Bon*, 2011. p. 23.

[4.208-211]: Galerías y recorridos sobre la plataforma peatonal. Fotografías: S.C.R., marzo 2016.

[4.212]: Fotografía desde el interior del patio Este con el lago al fondo. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

[4.213]: Fotografía tomada en el *Barbican Conservatory*, invernadero situado en el interior del *Barbican Centre*. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.



[4.208-211]



[4.212]



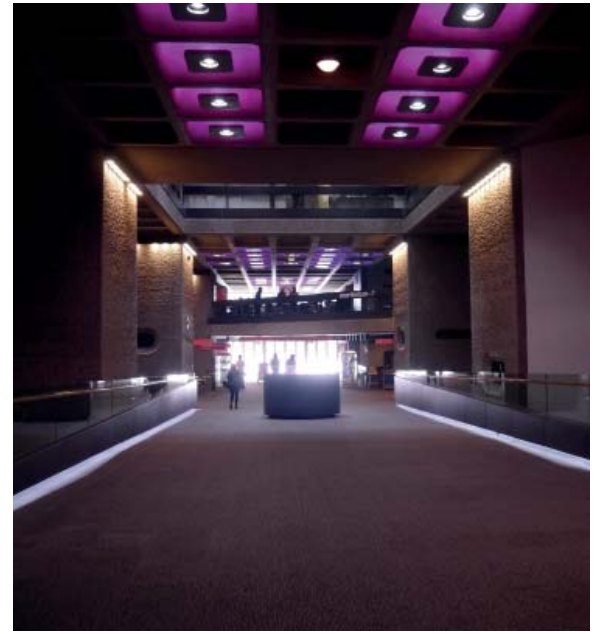
[4.213]



[4.214]



[4.215]



[4.216]

tradicionalmente vinculado a la antigüedad clásica,²⁶ son diversas las referencias que toman los autores, ya en sus presentaciones en la época en que hicieron el proyecto.

Como una de las figuras clave en la transmisión de la imagen de esplendor de la antigüedad romana, Giovanni Battista Piranesi, emerge como un claro referente para los autores de Barbican, en tanto que provisor de un vasto repertorio de estimulantes y sugestivas representaciones cuya potencia visual parece posible reinterpretar en una actuación de esta escala. En paralelo a la racionalidad y el rigor de la modernidad maquinista desplegada en Barbican, se incorporan mecanismos ligados a la sugestividad más radical, herencia de un Piranesi cuya producción obvia cualquier ley o sistema que permita aprehender la realidad de la época pasada que pretende representar. Con la expresividad como objetivo principal, el artista italiano *representa la magnificencia de aquel otro tiempo mediante recursos como la acumulación, la yuxtaposición y la megalomanía*. (Montero, 20XX: 98) Algunas de las imágenes de Barbican, tanto de la realidad construida como del proyecto, son deudoras de la forma en que Piranesi abordaba la invención del espacio que representaba, especialmente

26. La arquitectura clásica era sentida por los tres socios de CPB como importante fuente de conocimiento e inspiración. Realizaron infinidad de viajes que conformaron su entendimiento de la historia y el clasicismo, de los cuales quedan como muestra las aterciopeladas fotos en blanco y negro tomadas por ellos mismos y utilizadas como tarjetas de felicitación navideña cada año. (Harwood, 2011: 21)[4.190]

[4.214]: Plancha número 5 de la colección de grabados *Carceri d'Invenzione* de Giovanni Battista Piranesi, 1750. En: Piranesi, Giovanni: *Carceri d'Invenzione*, 1761. p.5.

[4.215]: Fotografía del hall del *Barbican Centre*, hacia la entrada al recinto del teatro. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

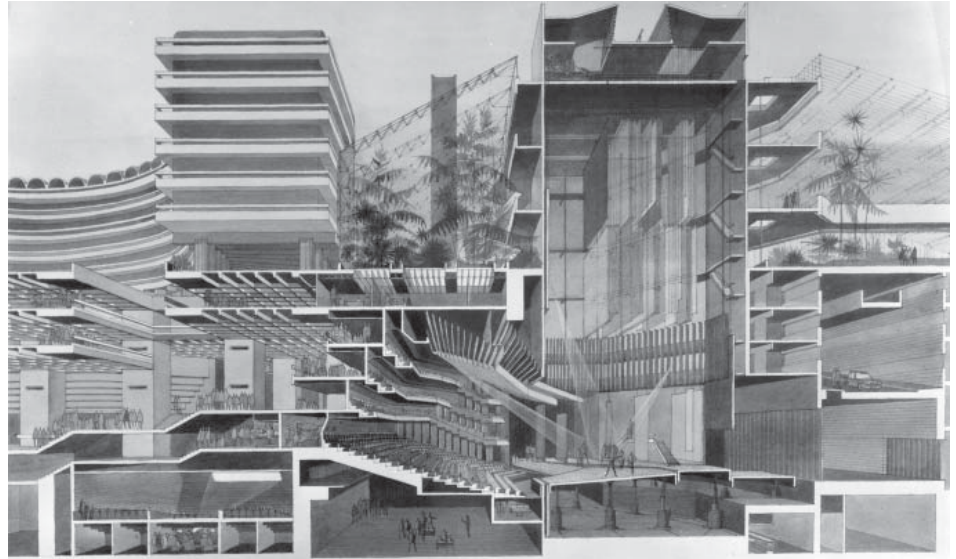
[4.216]: Fotografía del hall del *Barbican Centre*, hacia el bar situado en planta primera sobre el acceso. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.



[4.217]

[4.217]: Fotografía de la cúpula de la Basílica de San Pedro en el Vaticano de Roma vista desde la cerradura de la puerta de acceso al jardín de la Orden de Malta. Fotografía: S.C.R., mayo 2007.

[4.218]: Fotografía de dibujo en sección fugada del Barbican Centre y Silk Street. Dibujo original de Chamberlin, Powell & Bon. Fotografía: John Maltby / RIBA Collections.



[4.218]

en la prolongación visual del espacio a través de la interposición de elementos intermedios. El dramatismo visual generado en Barbican por una obligada densidad que gravita sobre el espacio vacío entallado, la superposición de itinerarios imposibles en interiores de densa profundidad o el claroscuro como recurso expresivo remiten a la obra de Piranesi. En ambos casos señalan un camino mediante el que llegar a la superposición de las escalas que conviven en el complejo. Tanto en su única obra construida, en la plaza de los Caballeros de Malta, en Roma²⁷, como en la que seguramente es su obra más conocida, las *Cárceles*, Piranesi pone en relación lo fragmentario y cercano, con la grandeza del entorno en que se sitúa.

El agujero, la vegetación tallada a modo de galería perspectiva, el vacío. Una forma de entender el espacio y la escala, cercana a la poesía del haiku y su ambivalencia espacio temporal. En su laconismo y precisión está toda la expresión poética de lo cotidiano e inmediato, para hacerlos visibles a la mirada en toda su resonancia, extendiendo las ocultas tensiones contenidas en ellos hasta el infinito. Súbitos cambios de escala.

*La lejana montaña
se destaca en los ojos
de la libélula*

27. Única actuación construida de Piranesi, la Villa del Priorato de Malta incorpora una especie de singular "operación telescópica": a través de un pequeño orificio practicado sobre la cerradura del portón, se puede observar, al fondo del camino flanqueado por cipreses, la cúpula de San Pedro del Vaticano, sola, aislada de su entorno. Se trata exactamente de la construcción de un catalejo que ha vaciado toda la ciudad y pone en relación directa la posición del observador con la cúpula de San Pedro situada a más de 2,5 km en línea recta. (Montero, 2004: 97)



[4.219]

El poema haiku anterior plantea una relación entre lo cósmico y lo microscópico que sirve para conseguir un entrelazamiento de lugar y mundo para una poética de la ciudad. El proyecto hace visible el mundo sobre el lugar y proyecta el lugar sobre el mundo como una reverberación de lo infinito en lo ínfimo. (Montero, 2004: 100)

Aunque en la obra de Piranesi la figura del hombre fuera completamente subordinada a la representación del esplendor pasado, los recursos expresivos empleados por CPB en Barbican persiguen la integración de la escala humana en un complejo de escala ciudad, incorporando así de pleno a la tradición en el proyecto moderno de arquitectura.

Tras un dilatado proceso de construcción, Barbican se terminó en 1982. Para entonces ya era contrastable el grado de éxito alcanzado por muchas de las estrategias empleadas en el proyecto, si se tiene en cuenta el alto porcentaje de permanencia de sus inquilinos originales. Sin embargo, sufrió los ataques de una crítica más preocupada por los estereotipos que por la calidad del proyecto. Reyner Banham lo describió como *un gueto de clase media, erigido para su autocomplacencia* (Banham, 1974 : 15), atacando su aislamiento en relación al tejido circundante y, sobre todo, su estilo. En este sentido, el auge del postmodernismo hace difícil digerir la imponente materialización de unos principios formales plenamente ligados a la modernidad

[4.219]: Vista del patio Este (al fondo) desde la terraza situada junto al lago y frente al *Barbican Centre*. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.



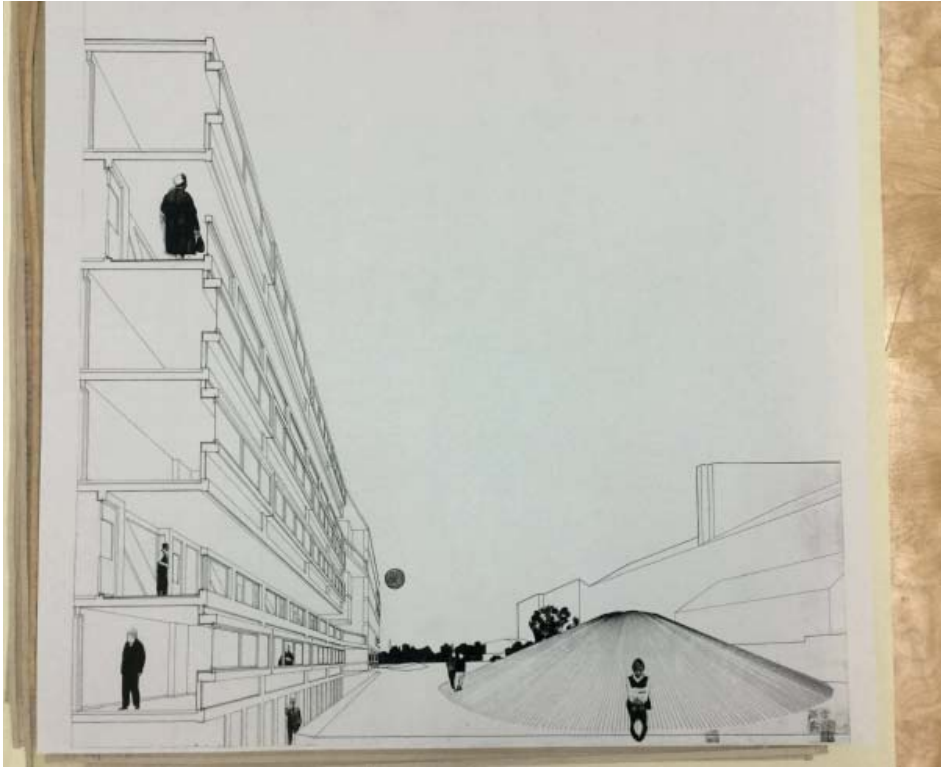
[4.220]

de la segunda mitad del s. XX. Esto colocó al complejo Barbican en la estantería de objetos olvidados, de la que no se rescataría hasta principios del s. XXI, cuando la pujanza económica genera una fuerte expansión inmobiliaria que obliga a buscar nuevos modelos de desarrollo urbano. Barbican empieza entonces a ser apreciado por la crítica arquitectónica y, especialmente, por los propios londinenses, que lo adoptan como vivienda soñada, destino de paseos dominicales y centro de estímulo cultural.

Sigo pensando que la singularidad de Barbican, donde sólo hubo un único promotor, con un único equipo de arquitectos y consultores para generar un complejo unitario, compacto y de alta densidad que proporciona al hombre en un único lugar la mayoría de las cosas que encontrarías en una ciudad entera es un punto que merece la pena destacar. Nadie más en el mundo lo ha intentado a semejante escala y con tanto entusiasmo. (Powell, Geoffry. Carta a Elain Harwood en agosto de 1989) (Harwood, 2011: 32)

La singularidad de Barbican estriba, en definitiva, en la capacidad para transmitir al habitante, o al simple paseante, de la sensación de pertenencia, de integración en el orden general del complejo, algo difícil de conseguir en una actuación de esta escala. El éxito de este proyecto descansa, por tanto, en la puesta en valor de la identidad del sujeto en relación con su entorno, sea cual sea el papel que se le otorgue, entre las múltiples posibilidades que esta obra le ofrece.

[4.220]: Vista de zona de juegos y pistas deportivas situadas junto al patio Oeste. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.



[4.221]

Robin Hood Gardens. (Londres, 1966-72)

Casi veinte años después de la presentación en Aix-en-Provence de sus planteamientos acerca de un nuevo modo de habitar donde la identidad del sujeto prime sobre la estricta funcionalidad, Alison y Peter Smithson conseguirán materializarlos en el único edificio de vivienda pública que construirían a lo largo de su carrera. Las *calles en el aire*, idea vertebradora de la propuesta realizada para Golden Lane, encuentran, tras un largo periodo, el camino para pasar del papel de las publicaciones a la realidad construida: Robin Hood Gardens aparece así como la sustanciación del manifiesto teórico que sus autores han venido defendiendo en el marco del Team 10 en torno a la superación de los modelos habitacionales maquinistas de las primeras vanguardias. El complejo está situado en el margen oriental del *East End* londinense, en Poplar, justo al norte de Docklands y muy cerca del tunel de Blackwall, que cruza el Támesis bajo tierra hasta la península de Greenwich. Se trata de una zona tradicionalmente ocupada por muelles de descarga, almacenes y pequeños astilleros, e identificada con una ausencia endémica de condiciones aceptables de habitabilidad y salubridad (Powers, 2010:25). La pérdida de actividad en beneficio

[4.221]: Dibujo en sección fugada de edificio de viviendas y jardín central de *Robin Hood Gardens*. Dibujo original de A&P Smithson. En: Archivo de Alison y Peter Smithson en la *Frances Loeb Library*. GSD, Harvard.



[4.222]



[4.223]

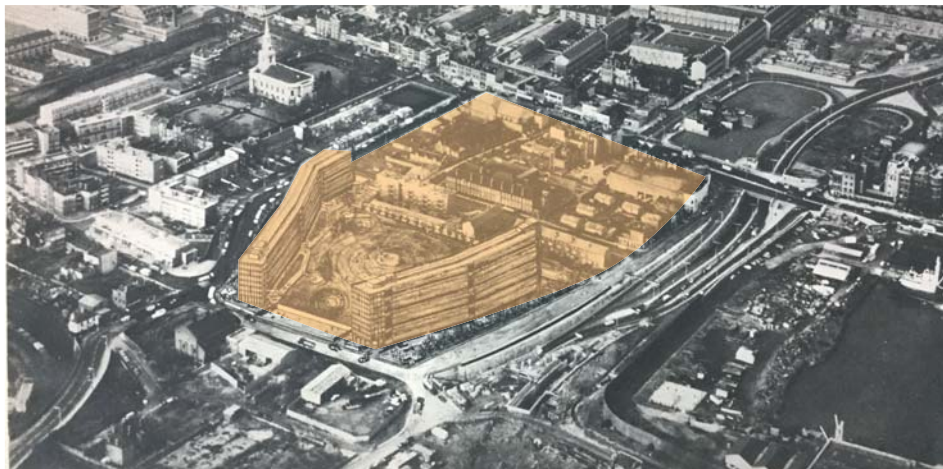
[4.222]: Fotografía aérea de la zona en la que actualmente se ubica *Robin Hood Gardens*, previa a su construcción.

[4.223]: Plano del trazado de la ciudad previo a la construcción de *Robin Hood Gardens*.

[4.224]: Fotomontaje de la propuesta de *Robin Hood Gardens* en su emplazamiento.

[4.225]: Plano del trazado de la ciudad previo a la construcción de *Robin Hood Gardens*.

Dibujos originales de A&P Smithson. En: Archivo de Alison y Peter Smithson en la *Frances Loeb Library*. GSD, Harvard.



[4.224]



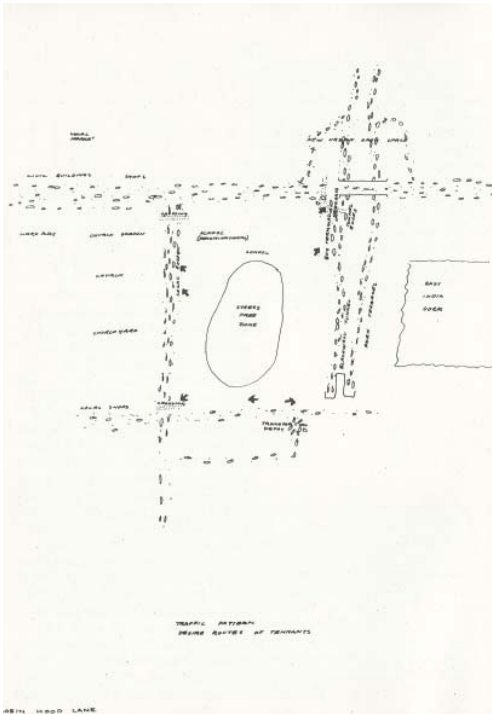
[4.225]

de otros puertos situados en la costa marítima liberará extensas bolsas de suelo en esta zona de marcado carácter industrial, cuyo tejido residencial había estado tradicionalmente ligado a la provisión de alojamiento de baja calidad para el proletariado. De esta forma todo el área se convertirá en un extenso vivero en el que brotarán infinidad de desarrollos domésticos para las clases trabajadoras, en fuerte contraste con el *West End*, tan marcadamente burgués. Una gran parte del público destinado a habitar esta enorme extensión de territorio junto al río procedía de la inmigración desde las colonias orientales del imperio de ultramar, especialmente Pakistán y Bangladesh, lo que contribuirá a la falta de integración de la zona con el resto de la ciudad volcada al oeste, agravada aún más por el paulatino fortalecimiento de la barrera física que representa el distrito financiero de la *City*.

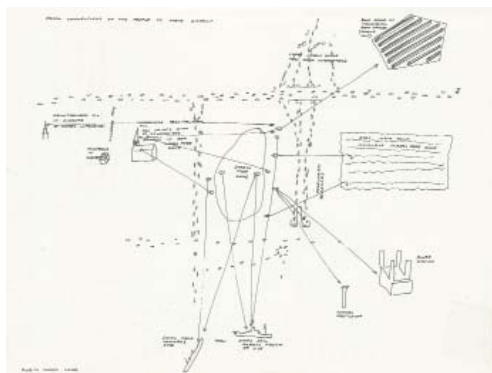
Lo que empezó con el encargo para construir en varios solares de pequeño tamaño en el vecindario, llegaría a materializarse en un proyecto para un complejo unitario de considerable escala, con una superficie cercana a los 20.000 m² para albergar una cifra total de 214 viviendas (French, 2008: 140). Uno de los principales desafíos del solar es la complejidad de la red de calles de tráfico denso que lo rodeaba, puesto que se encuentra en el punto de cruce de varias de las grandes arterias de conexión de la City: la conexión con el Este, el paso subterráneo del río Támesis y la entrada a los Docklands. Siendo la relación con el entorno uno de los objetivos primordiales de los arquitectos, esta circunstancia será determinante para la configuración del proyecto, que se orientará entonces claramente a la reutilización de la idea de *calles en el aire* (A+P Smithson, 1970a: 57), esencia de la propuesta realizada para Golden Lane casi veinte años antes. Robin Hood Gardens se convierte así en el primer y único ejemplo de vivienda pública construido por los Smithson donde pudieron testarse planteamientos que hasta entonces habían permanecido en el terreno de la publicación teórica. En ellos, los arquitectos colocaban la cotidianidad en el centro del discurso, como lo hicieran las fotos de Henderson en su propuesta *Urban Re-Identification Grid* para el CIAM IX de 1953. Su objetivo era incorporar al proceso de ideación la cohesión social y la interacción entre sujeto y sociedad, basándose para ello en *rebajar la rigidez en las agrupaciones y facilitar la comunicación, frente al aislamiento de secciones arbitrarias del total de la comunidad con comunicaciones imposiblemente difíciles, característico tanto del planeamiento de barrio inglés como del concepto en la Unité de Le Corbusier*. (A+P Smithson, 1953 : 48). Los Smithson consideraban que la vivienda colectiva representaba la piedra angular del desarrollo de las ciudades contemporáneas, y a través de ella pretenden implementar los principios asociados a la secuencia "*casa-calle-barrio-ciudad*". El diseño de complejos de vivienda materializa la esencia de su visión acerca del tema, que abarca desde el ámbito privado al de la calle, y su interrelación: *el acceso a una casa es el vínculo de los ocupantes con la sociedad como conjunto* (A+P Smithson, 1972: 558).

Los Smithson realizan un concienzudo trabajo de análisis del lugar, reflejado en los diagramas de relaciones visuales entre el solar y el entorno, destacando aquellos elementos condicionantes para el diseño, como las vías de comunicación o los elementos paisajísticos

[4.226]: Esquema de distribución de circulaciones peatonales en torno al emplazamiento de *Robin Hood Gardens*. Dibujo original de A&P Smithson. En: van den Heuvel, Dirk (2006) *Questioning the Welfare State*. En *Team 10: In search of a Utopia of the present*. Edición de Dirk van den Heuvel. Rotterdam: nai010 publishers, pp. 174.



[4.226]



[4.227]

[4.227]: Diagrama de relaciones visuales existentes entre el emplazamiento de *Robin Hood Gardens* y su alrededor. Dibujo original de A&P Smithson. En: van den Heuvel, Dirk (2006) *Questioning the Welfare State*. En *Team 10: In search of a Utopia of the present*. Edición de Dirk van den Heuvel. Rotterdam: nai010 publishers, pp. 174.

[4.228]: Análisis de la accesibilidad y viarios cercanos al emplazamiento de *Robin Hood Gardens*. Dibujo original de A&P Smithson. En: Archivo de Alison y Peter Smithson en la *Frances Loeb Library*. GSD, Harvard.

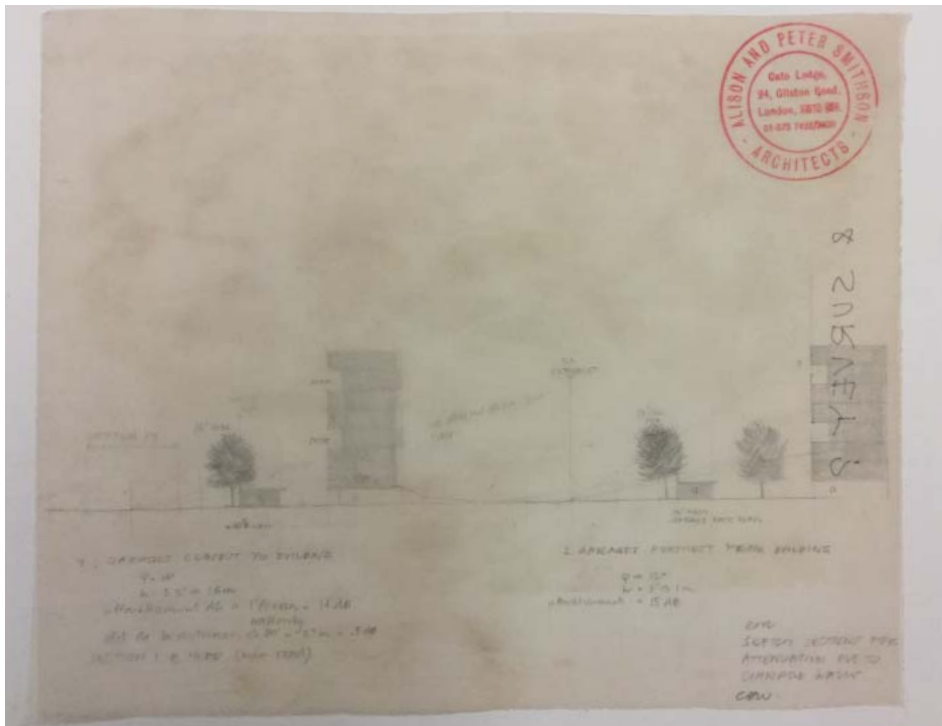


[4.228]

y patrimoniales que se divisan desde el solar. A diferencia de *Golden Lane*, el volumen construido en *Robin Hood Gardens* no es tratado como una inserción en una superestructura que se extiende independiente a las condiciones del entorno. Ahora las viviendas se agrupan en dos edificios que se disponen a ambos lados de dicho espacio, alineados de forma serpenteante con las dos calles principales de tráfico denso que bordean el solar en dirección norte-sur. Los dos edificios cuentan con un principio y un final claramente articulados, y su posición sólo puede explicarse en términos de su contexto, dominado por el intenso tráfico y el ruido de las carreteras adyacentes. Los Smithson abogaban por la colocación del plano de habitar completamente separado del nivel del suelo, dejando la cota "cero" para los equipamientos públicos y el tráfico rodado. Los recorridos peatonales horizontales y verticales estructuran el discurso del proyecto:

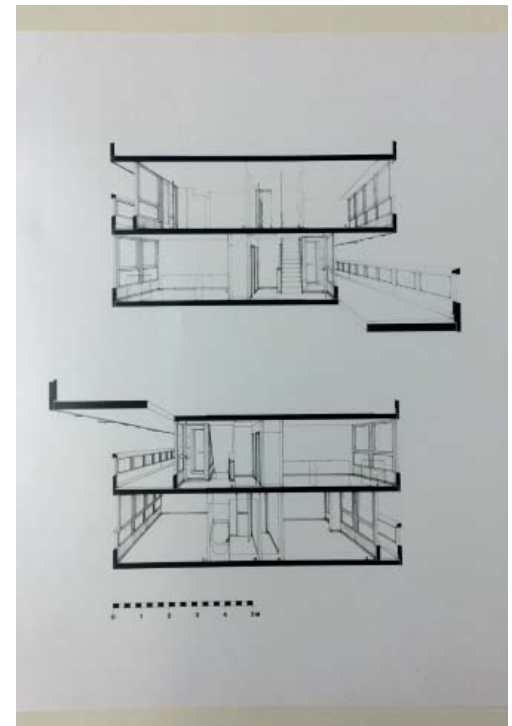
Empecemos entonces nuestro pensamiento en el momento en que el hombre o el niño atraviesan el umbral de su vivienda. Aquí empieza nuestra responsabilidad, puesto que el individuo no tiene sobre su entorno el mismo control que tiene sobre su casa. (A+P Smithson, 1967: 393)

Como en el diseño original, las galerías horizontales recorren los edificios en toda su longitud, discurriendo por la fachada exterior



[4.229]

para unir los núcleos de ascensores en cada extremo. Desde ellas, los residentes pueden disfrutar de una vista ininterrumpida del entorno, con el río, la dársena cercana de East India y sus muelles de descarga. *La galería es suficientemente ancha para que el lechero pueda discurrir por ellas con su carrito, o para que dos mujeres con cochecitos de bebé se paren a charlar sin que impidan el paso al cartero* (*The Smithsons on Housing*, 1970). Dispuestas cada tres plantas, permiten dar acceso a los dúplex a nivel de la cocina, y adoptan el papel de espacio urbano de referencia para el habitante, puesto que cuentan con holgura suficiente para la estancia y la relación. Uno de los elementos más interesantes del esquema original de *Golden Lane*, denominado "patio-jardín", espacio de colchón entre la galería de acceso y cada vivienda que en algunos casos alcanzaba la fachada opuesta generando así puntos donde el edificio se vuelve transparente, no podrá llevarse a cabo en *Robin Hood Gardens* por cuestiones económicas. Como eco lejano de este elemento, la entradas se sitúan a lo largo de las galerías, aunque no paralelas a estas. Puesto que estos corredores están principalmente destinados a la circulación y la interacción social, los Smithson retranquean las entradas para provocar un espacio intermedio, y colocan las puertas perpendiculares al flujo principal de recorrido, creando una dilatación a modo de "umbral" profundo.



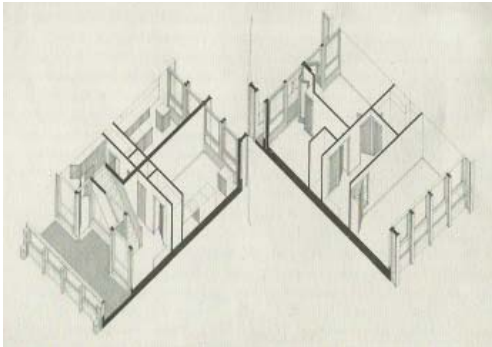
[4.230]

[4.229]: Sección esquemática de la propuesta. Dibujo original de A&P Smithson. En: Archivo de Alison y Peter Smithson en la *Frances Loeb Library*. GSD, Harvard.

[4.230]: Sección fugada de galerías y viviendas. Dibujo original de A&P Smithson. En: Archivo de Alison y Peter Smithson en la *Frances Loeb Library*. GSD, Harvard.



[4.231]



[4.232]



[4.233]

Están lo que llamamos *eddy-places*, delante de las puertas de entrada, donde la vivienda se reserva un trozo de la galería, de modo que el felpudo no salga disparado por alguien que pase, y puedas colocar algunas macetas o dejar paquetes.

(...)Los propios edificios explican cómo están pensados para ser usados. Las grandes hendiduras horizontales (en la fachada) sólo pueden ser galerías de reparto, y los puntos de entrada las mismas, ya sea por los ascensores o las escaleras, los movimientos verticales, están claramente indicados mediante el cambio de escala y volumen. (*The Smithsons on Housing*, 1970).

[4.231]: Galería de acceso a las viviendas. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

[4.232]: Sección en perspectiva de viviendas tipo. Dibujo original de A&P Smithson. En: Archivo de Alison y Peter Smithson en la *Frances Loeb Library*. GSD, Harvard.

[4.233]: Fotografía de ensanchamientos en las galerías en los que se establecen los accesos a las viviendas. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

En efecto, como señala el propio Peter Smithson, la definición de estos espacios de reparto se controla hasta su expresión hacia el exterior. Las galerías se señalan en fachada como grandes hendiduras longitudinales, cuya unión con los núcleos verticales se produce mediante una dilatación espacial, a modo de pórtico de acceso, ensanchando en planta y llegando hasta una altura de tres plantas. En estos puntos, pensados para las reuniones de vecinos, el edificio se horada mediante grandes aberturas pasantes de dos alturas, dotándolo de transparencia y rebajando en buena medida la escala del mismo en relación a su entorno. La puesta en valor del espacio colectivo de reparto, dotándolo de matices añadidos que enriquecen la experiencia de residentes y visitantes es uno de los

rasgos característicos de este proyecto, aunque no el único ni quizás el más importante. El uso de galerías de distribución horizontales se encuadra en un modelo residencial colectivo que llegaría a ser recurrente en el Reino Unido, reivindicado desde diversos ámbitos del pensamiento y la sociología como favorecedor de la vida en familia.²⁸ En el caso de Robin Hood Gardens, una gran parte de residentes era de origen pakistaní o bangladeshi, nacionalidades ambas de mayoría islámica, por lo que las anchas galerías suponen, especialmente para las mujeres, mayoritariamente sin incorporar al mercado de trabajo, un aliciente añadido. También las autoridades alentaron la adopción de este modelo, ya que existían a finales de los 60 subvenciones para aquellos edificios de viviendas que contaran con entre cinco y nueve plantas (Powers, 2010: 32). El proyecto de *Robin Hood Gardens* se gestó en dicho periodo, por lo que es de suponer que una financiación estatal superior sería un condicionante de peso en la conformación del complejo.

No obstante, también es preciso señalar que durante esta época empiezan a emerger numerosas críticas hacia los desarrollos de vivienda de promoción pública, precisamente por los problemas de convivencia surgidos en torno a ellos, asociados en gran medida a los espacios de relación colectivos. En este caso, el proyecto generó una fuerte contestación entre los residentes de la zona, que una vez finalizado degeneraría en recurrentes actos de vandalismo (Van den Heuvel, 2005:174). La mala gestión por un lado, y la ausencia del sentido de responsabilidad del residente por otro, se han manifestado en una falta continuada de mantenimiento de los edificios, provocando en un plazo demasiado corto de tiempo una situación de deterioro lamentable, que alimenta los planes actuales para su demolición. Precisamente los Smithson se enfrentan a este proyecto en un momento en el que se sienten cada vez alejados del desarrollo del "estado del bienestar" en el Reino Unido, considerándolo una versión degenerada de una institución cuya creación habían apoyado desde su origen. Alison Smithson llegaría a denunciar el igualitarismo burocrático del gobierno, que alienaba lo individual y hurtaba a la gente su responsabilidad personal y su autonomía (Smithson (Alison), 1974: 274-278). En el caso de Robin

28. Un artículo publicado en la revista *New Society* en 1971 citaba encuestas llevadas a cabo en Estados Unidos según las cuales los edificios con terrazas comunes ofrecen muchas ventajas: los niños pueden jugar de forma segura, el marido encuentra sitio para hacer los trabajos de la casa... las familias pueden emplear más tiempo juntos y se fomenta la creación y consolidación de nuevas amistades. (Powers, 2010: 34).

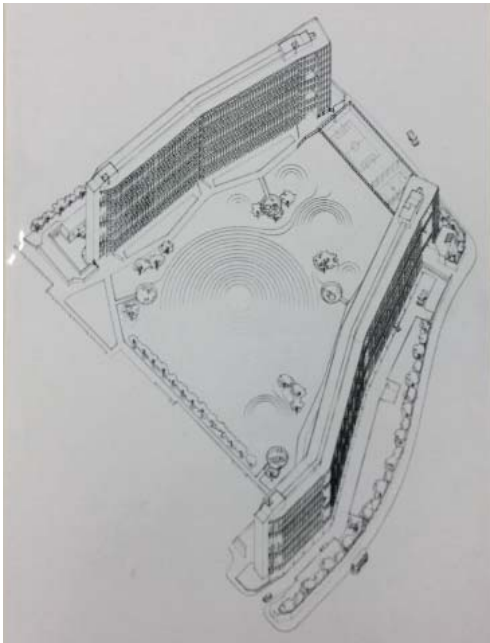


[4.234]



[4.235]

[4.234-235]: Fotografías de la ruptura en la continuidad del plano de viviendas hacia las fachadas exteriores, provocada por la disposición del núcleo de conexión vertical. Fotografías: S.C.R., marzo 2016.

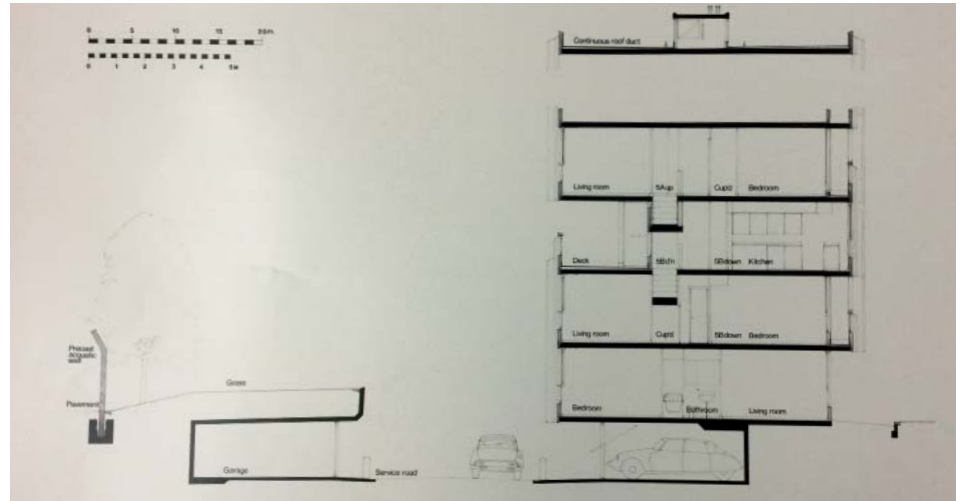


[4.236]

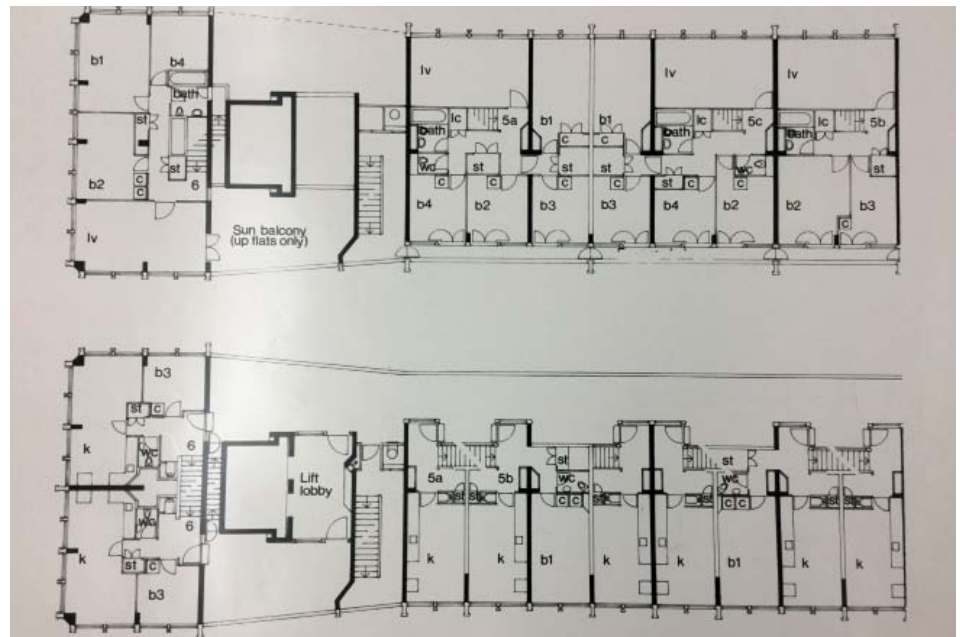
[4.236]: Dibujo en perspectiva de la propuesta de *Robin Hood Gardens*, visto desde el Norte. En: Archivo de Alison y Peter Smithson en la *Frances Loeb Library*. GSD, Harvard.

[4.237]: Sección de edificio de viviendas y calle rehundida para el acceso a garajes. Dibujo original de A&P Smithson. En: Archivo de Alison y Peter Smithson en la *Frances Loeb Library*. GSD, Harvard.

[4.238]: Plano de planta de viviendas tipo, planta de acceso a viviendas y planta superior. Dibujo original de A&P Smithson. En: Archivo de Alison y Peter Smithson en la *Frances Loeb Library*. GSD, Harvard.



[4.237]

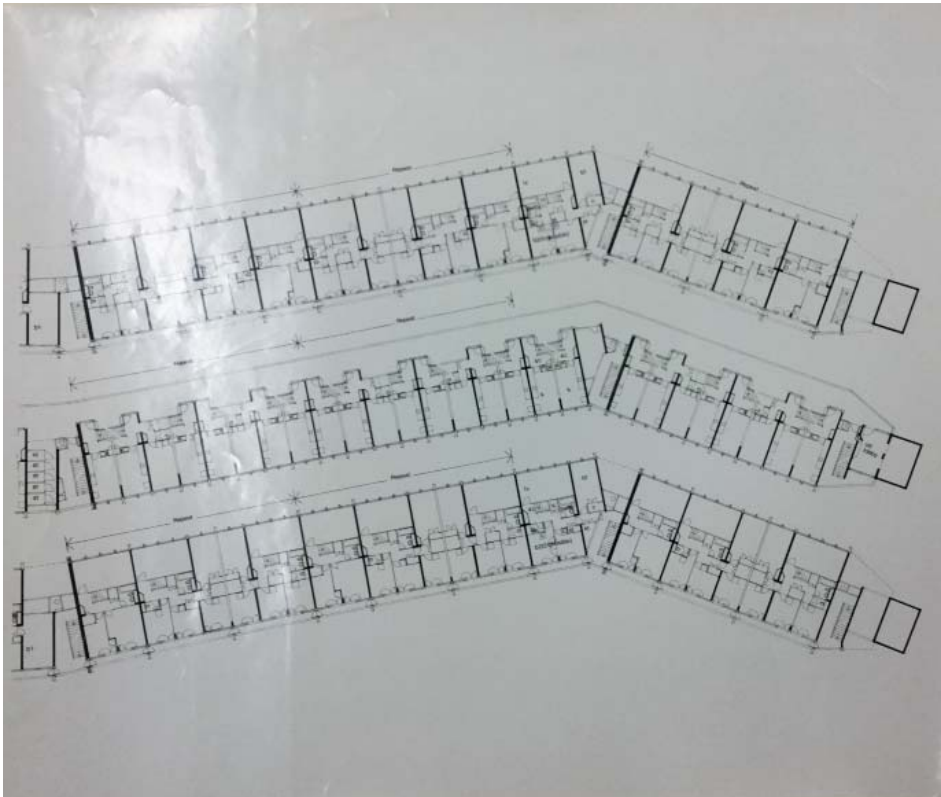


[4.238]

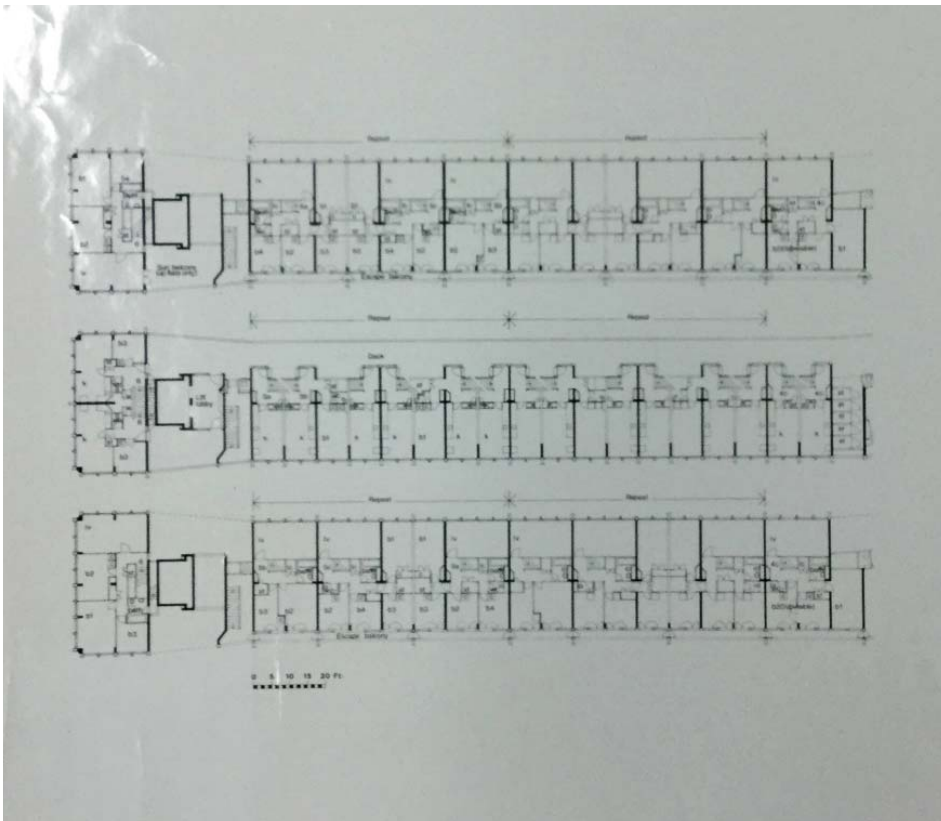
Hood Gardens, el exceso de proteccionismo estatal parece provocar su degradación paulatina, al alimentar la pasividad de unos residentes que no sienten como propia la obligación de mantener el espacio que queda fuera del estricto ámbito de sus casas.

"Stress-free zone". El jardín interior.

Uno de los rasgos más singulares de Robin Hood Gardens, que lo separa de su antecedente Golden Lane, es la existencia de un gran espacio ajardinado semipúblico en el centro del complejo. El diseño y acondicionamiento de este espacio condiciona la configuración de todo el conjunto en los distintos niveles de escala, desde la disposición y la

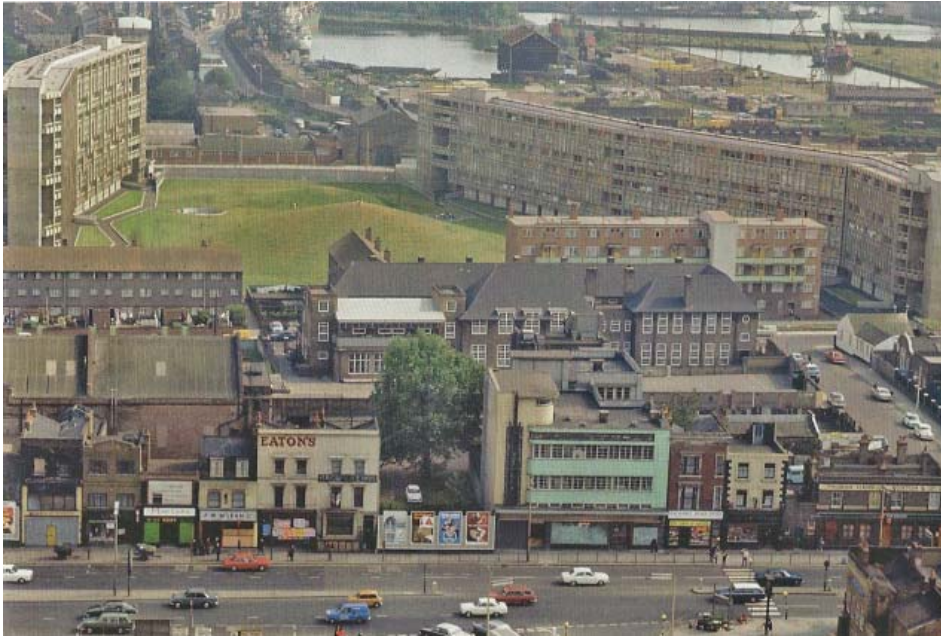


[4.239]

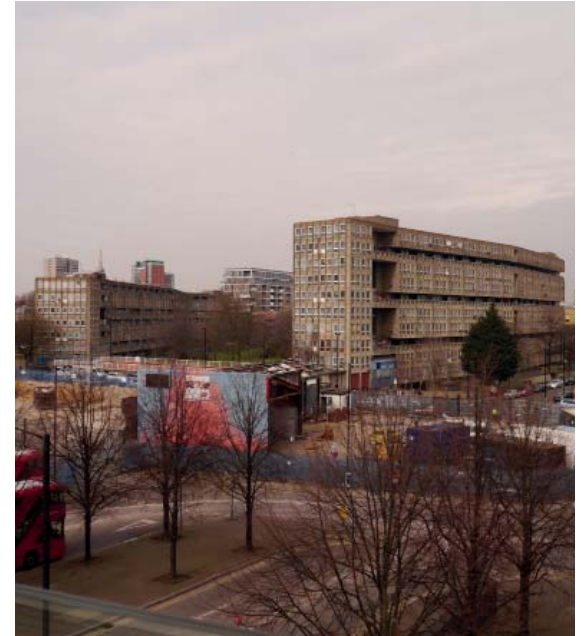


[4.240]

[4.239-240]: Plantas de edificio completo. Dibujo original de A&P Smithson. En: Archivo de Alison y Peter Smithson en la *Frances Loeb Library*. GSD, Harvard.



[4.241]



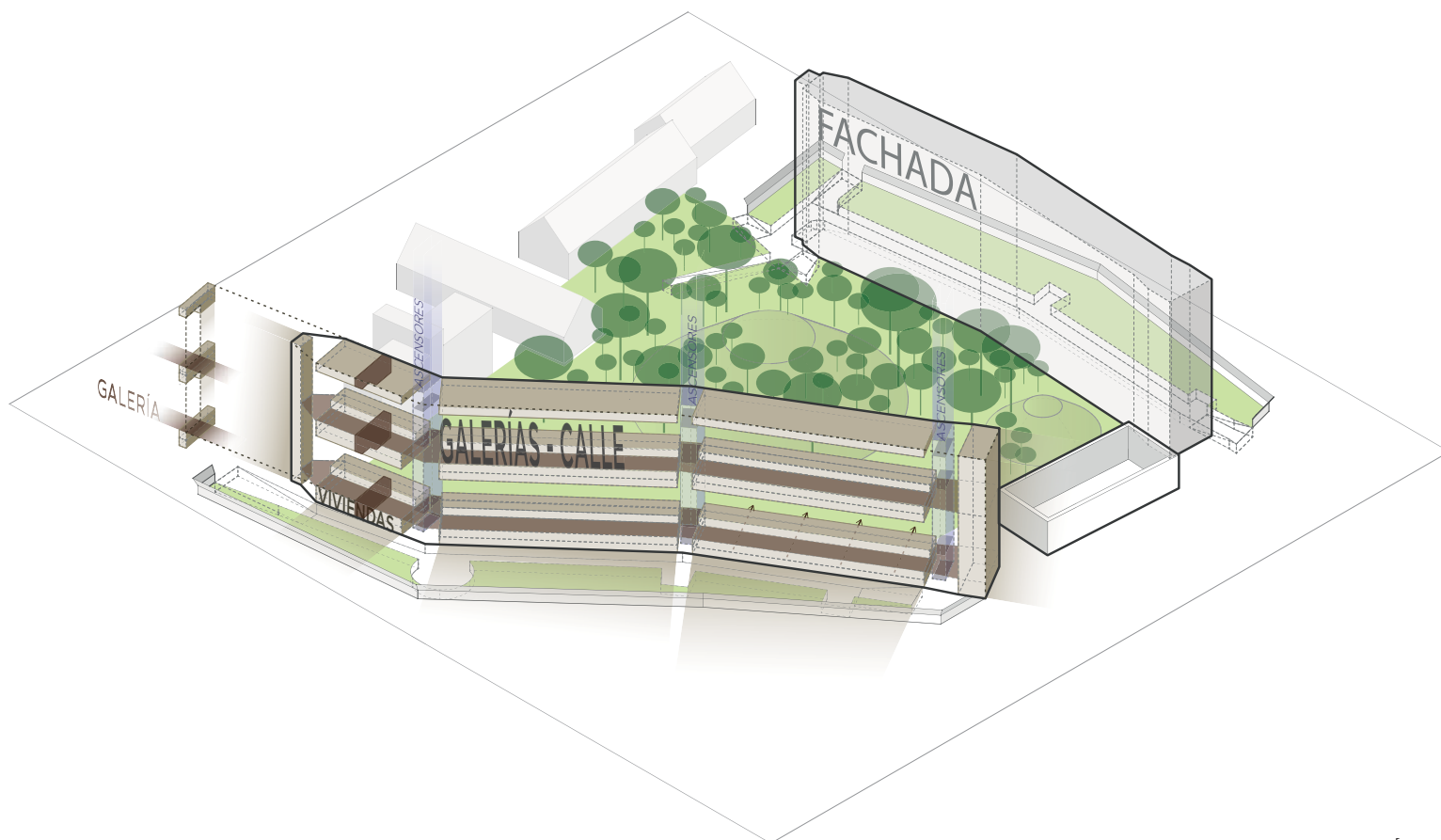
[4.242]

[4.241]: Fotografía aérea del conjunto de *Robin Hood Gardens*, visto desde el Norte. En: van den Heuvel, Dirk (2006) *Questioning the Welfare State*. En *Team 10: In search of a Utopia of the present*. Edición de Dirk van den Heuvel. Rotterdam: nai010 publishers, pp. 176.

[4.242]: Fotografía del conjunto de *Robin Hood Gardens* visto desde el Sur tomada desde el apeadero elevado de metro de Blackwall. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

volumetría de la construcción hasta la materialidad de las fachadas, cuya vibración atenúa los sonidos agresivos del tráfico. Los edificios son en sí mismos pantallas acústicas colocadas para generar y proteger del ruido este espacio libre intermedio, siendo más alto el bloque situado al este, donde más ruido hay. El edificio oeste es de inferior altura porque la densidad de tráfico ahí es menor, además de favorecer así un mejor soleamiento del vacío interior, que acaba convirtiéndose en seña de identidad de *Robin Hood Gardens*, adoptando un protagonismo semejante al que tuvieron en su día las calles en el aire de *Golden Lane*. Los Smithson vieron este patio como perteneciente a la dilatada tradición de los jardines públicos en Londres, y tomaron como referentes las apreciadas plazas de la época de la Regencia, o incluso los más antiguos *Inns of Court* en el centro de la ciudad medieval, como *Gray's Inn*. Otra actuación en la que encuentran una base de apoyo es el *Royal Crescent* de Bath, de John Wood Jr., del s. XVIII, del que ponderan la repetición como herramienta para el refuerzo del carácter unitario de la actuación. (Van den Heuvel, 2005:174). Todos ellos espacios, en definitiva, en los que una formalización contundente de la envolvente ayuda a definir mejor la idea de lugar.

Hemos sufrido en primera persona las tensiones que provocan el ruido urbano y el movimiento del tráfico, y nos hemos dado cuenta de que en este momento necesitamos imperiosamente



[4.243]

espacios en calma. Para conseguir un patio tranquilo en este caso concreto, hemos restado importancia a esa idea de "vínculo" que era el tema principal en investigaciones anteriores, como Golden Lane. De alguna forma hemos reemplazado la imagen de la ciudad en la que la conectividad era potenciada, por una en la que lo primordial es la supervivencia de la "persona" y el "pensar", dentro de la siempre cambiante red de comunicaciones. (A+P Smithson, 1970a: 195)

El jardín intermedio es denominado por los arquitectos "zona libre de estrés", y se convierte en el verdadero centro articulador del conjunto. La escala del mismo permite la adopción de estrategias formales propias del *Land-Art*, en plena vigencia en ese momento. La obra de artistas como el británico Richard Long o el norteamericano Robert Smithson sirven de referencia para la conformación del paisaje interior colectivo en *Robin Hood Gardens*. En una imagen aérea incluida en su momento en la publicación del proyecto en *Architectural Design*, el pie de foto decía: *En la escala de la nueva ciudad, hacer un jardín debería ser como hacer una serie de colinas* (A+P Smithson, 1972: 562).

[4.243]: Diagrama de funcionamiento y disposición de viviendas en *Robin Hood Gardens*. S.C.R.



[4.244]

Literalmente, una colina de dos plantas de altura, creada a partir de los restos de los derribos de la edificación preexistente, y residuos de la construcción, ocupa el centro del espacio libre en su extremo norte, mientras los edificios parecen apartarse para acomodarla entre ellos. El reciclaje y la gestión de residuos aparecen así de la mano de estos arquitectos en un proyecto de los años 60, época en la que estas cuestiones aún no forman parte de la agenda política o intelectual.

En la parte sur se dispone otro montículo, de menor dimensión, desaparecido más tarde, mientras que se dedica una serie de círculos excavados en la pradera, junto al camino perimetral, al juego de niños. Prácticamente obligados a este gesto por cuestiones de presupuesto, la presencia de estos elementos se justifica en la necesidad de evitar el juego del fútbol que perturbara la tranquilidad de las zonas de noche de las viviendas, volcadas a este espacio. Y es que el interior de las viviendas responde también al condicionante acústico, colocando las estancias más ruidosas (salones y la propia galería de acceso) hacia el exterior.

[4.244]: Fachada de los edificios hacia el jardín interior. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.



[4.245]

Con este espacio los Smithson están trabajando sobre la consideración del "negativo" como materia de primer orden para el proyecto de arquitectura. Las teorías gestálticas relativas a la relación visual entre fondo y figura, se convierten en esta época en referencia recurrente para los teóricos del urbanismo, como puede comprobarse en *Architettura della Città*, de Aldo Rossi. En definitiva, la definición del vacío intermedio determina la configuración volumétrica de los edificios, que pasan a ser un mero marco para el paisaje, de forma que, a través de la relación entre vacío y materia, cada ámbito adquiere rasgos distintivos propios. La envolvente también se subordina a la cualificación del vacío, en este caso a través de la repetición como marco de referencia, estrategia compositiva característica de la arquitectura de los siglos XVIII y XIX. En su artículo "Simple Thoughts on Repetition" Peter Smithson se refiere a ella como *la disciplina natural de la época*, sin temor de la rigidez y falta de libertad que a priori pudiera conllevar puesto que esto es contrarrestable *mediante el juego de la luz y la perspectiva, que convierten cada parte en diferente sin perder su posición en el ritmo compositivo de la obra*. A esto contribuye la relación entre paisaje y edificio, porque *es el vínculo entre la forma construida y el espacio complementario lo que produce la sensación de lugar*. (A+P Smithson, 1971:480). Este es sin duda la aportación más novedosa de Robin Hood Gardens, por su



[4.246]

[4.245]: Fachada de las viviendas hacia el jardín interior. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

[4.246]: Vista de las viviendas hacia el jardín interior, en la que puntualmente, la disposición de terrazas rompe la uniformidad del plano de fachada. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

[4.247]: Vista del edificio hacia el exterior. La uniformidad del alzado queda interrumpida por la disposición de las galerías de circulación y la conexión física con la calle queda imposibilitada por la disposición de la calle rehundida de acceso a garajes. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.



[4.247]



[4.248]

[4.248]: Cerramiento exterior de la parcela.
Fotografía: S.C.R., marzo 2016.

[4.249]: Fotografía del foso generado por la calle de acceso a garajes en las fachadas hacia el exterior de los edificios. Fotografía: S.C.R., marzo 2016.



[4.249]

escala y por su formalización, diferenciada así de las etapas anteriores del proyecto de vivienda colectiva de la modernidad, y de su propio antecedente, Golden Lane. El coche también encuentra acomodo en el proyecto, dotado de plazas de aparcamiento para cubrir el 70% de las viviendas, situadas bajo la rasante, en las franjas de terreno que separa cada edificio de las respectivas calles a este y oeste. No se produce interferencia alguna entre circulación rodada y peatonal, protegiendo así la *"stress-free zone"*.

Las deficiencias en el mantenimiento, de la que participan por igual propietario (el Estado) e inquilinos, hará que, a partir de los años 80, la conflictividad asociada en el Reino Unido a este tipo de edificios provoque la práctica abominación del público general hacia ellos. Acuciado por un estado de conservación deplorable que no hace sino ahondar en los problemas de convivencia social que han venido caracterizando a estos edificios, el complejo Robin Hood Gardens podría desaparecer fruto de la especulación, que ve oportunidad de negocio únicamente en el solar. La misma especulación que encumbra ahora a Barbican Estate o Golden Lane Estate persigue ahora la demolición de este edificio. La visita al complejo, casi vacío, permite aún, no obstante, experimentar aquellos rasgos, inapelables en cuanto a su vigencia como soporte de la vida en comunidad, que hicieron del mismo un proyecto de referencia a nivel mundial.

Conclusiones

La configuración del tejido urbano en la ciudad contemporánea está determinada en gran medida por tipologías de habitar colectivo. Estas constituyen una mayoría en ciudades en constante crecimiento, que albergan en la actualidad a más de la mitad de la población mundial, una proporción que sigue en aumento constante. Desde que a principios de s. XX las vanguardias hicieran de este tema uno de sus principales campos de acción, el tipo de vivienda colectiva ha sido objeto de numerosas interpretaciones y aproximaciones, que permiten disponer de un amplio marco de referencia desde el que el profesional puede abordar el proyecto. Entre las múltiples facetas con que cuenta esta cuestión, el objeto de esta investigación ha sido la identificación de los mecanismos que permiten definir la relación entre el individuo y el entorno social y físico en que se inserta, a través de diferentes casos de estudio de referencia en el s. XX. De esta manera ha sido posible trazar la evolución experimentada por este tema, una vez establecido el significado de la privacidad en el sujeto moderno, desde el enfoque maquinista de la primera modernidad, donde los planteamientos universalistas provocaban en última instancia la alienación de la identidad del individuo, hasta la puesta en valor de la escala individual como germen de configuraciones que alcanzan escalas de orden superior. En definitiva, se ha podido constatar la aparición de un estrato colectivo intermedio en el gradiente entre el ámbito público y el privado cuya configuración espacial dentro del proyecto doméstico aparece como un rasgo de importancia notable.

Frente a los capítulos anteriores, en los que se ponía el foco sobre aspectos relacionados con la materialidad en la conformación del gradiente público-privado, este capítulo ha permitido realizar un enfoque ligado a otros condicionantes como la idea de lo privado, la identidad, la memoria, el sentido de pertenencia, la voluntad, necesidad de interacción, etc. Mediante el examen de las estrategias a través de las cuales estas cuestiones son puestas en valor en los casos de estudio analizados, estas facetas vinculadas a la propia naturaleza del sujeto, se revelan imprescindibles a la hora de confrontar al sujeto con su entorno social en la proyectación del escenario arquitectónico de la cotidianeidad.

De esta forma se completa la parte correspondiente al estudio del gradiente público-privado a través de los componentes identificados como esenciales en su conformación: **materia, vacío e individuo**. Esto ha permitido poner encima de la mesa y justificar la presencia de todos aquellos referentes que a lo largo de los años han contribuido a construir la base desde la que como profesional he operado en relación a la definición del gradiente de privacidad en el proyecto arquitectónico.

El siguiente capítulo muestra algunos ejemplos la práctica profesional propia, cuya trayectoria ha tenido esta cuestión como una constante significativa. Aun cuando parece evidente el orden seguido, abordando las consecuencias "prácticas" después del cuerpo "teórico" de la investigación, esta tesis pretende reivindicar la pertinencia del proyecto de arquitectura como herramienta de investigación, por lo que se considera inseparable el discurso teórico de lo que a continuación se expone, todo con un registro analítico, referencial y propositivo, que configura una realidad única. A partir de ahora, estos tres capítulos iniciales se barajan de distinta forma para provocar partidas de signo variado, en las que, dentro de una misma cuestión, cada aspecto juega una importancia concreta e identificable, permitiendo redibujar el movimiento de la mano, como un taurero que, de pronto, quisiera revelar sus trucos al público.

6.0

CONCLUSIONES

CONCLUSION



General Considerations

The study of the gradient of privacy generated between complementary public and private space has been approached from a specific disciplinary point of view, using the architecture project as a research tool. The methodology used has allowed, through the identification and analysis of its essential components, a better knowledge of the scope of relationship between the individual and the urban environment, as well as the strategies available to professionals for the formation of it. The boundary conditions cause these strategies to focus more on one aspect than on another (matter - emptiness, individual - collectivity, tradition - modernity), emphasizing those facets that best fit the specific circumstances of the project.

In this way, the initial work of analysis and synthesis carried out in this study through the mentioned references, together with its subsequent projection in the proper projected and constructed work, facilitates the understanding, in this combined cycle of searching and revision, of the mechanisms available to the architect to deal with different situations. Unlike other disciplines, the path taken is already intrinsically its own, since the combination in the project of the different facets of analytic, synthetic and creative development make the outcome of the process an inseparable part of the reality that characterizes the architect as a professional, and in my case, as a teacher. By means of this two-ways dynamics, of feedback and creative progress, of comparison and selective search, a personal universe of thought is constructed, which will be reflected in the formal solutions adopted, according to the project. The analysis of several proper works has allowed to present a coherent line of argument, based on the conviction that the adequate formalization of the transition between public and private unfailingly provides a greater spatial wealth to the projected building.

The world is undergoing a series of deep transformations from the social field to the field of technology and communications, through sustainability and environmental protection. These circumstances reinforce the pertinence of the proposed research, aiming at an additional development in which the incorporation of changes in the paradigms that govern the individual - collective relations illuminate new lines of action. In this sense, globalization in the field of

Consideraciones generales

El estudio del gradiente de la privacidad generado entre el espacio público y su complementario privado ha sido abordado desde una óptica disciplinar específica, mediante el uso del proyecto de arquitectura como herramienta de investigación. La metodología empleada ha permitido, a través de la identificación y análisis de sus componentes esenciales, un mejor conocimiento del ámbito de relación entre el individuo y su entorno urbano, así como las estrategias al alcance del profesional para la conformación del mismo. Las condiciones de contorno harán que dichas estrategias incidan más sobre un determinado aspecto frente a otro (materia - vacío, sujeto - colectividad, tradición - modernidad), primando aquellas facetas que mejor se adecuen a las circunstancias concretas del proyecto.

De esta forma, la labor inicial de análisis y síntesis realizada en este estudio a través de las referencias planteadas, junto con su posterior proyección en la obra propia proyectada y construida, facilita la comprensión, en este ciclo combinado de búsqueda y revisión, de los mecanismos al alcance del arquitecto para afrontar diferentes situaciones. A diferencia de otras disciplinas, el camino recorrido es ya intrínsecamente propio, ya que la combinación en el proyecto de las distintas facetas de desarrollo analítico, sintético y creativo convierten el fruto del proceso en una componente indisociable de la realidad que caracteriza al arquitecto como profesional, y en mi caso, como docente. Mediante esta dinámica biunívoca, de retroalimentación y avance creativo, de comparación y búsqueda selectiva, se va construyendo un universo personal de pensamiento que habrá de reflejarse en las soluciones formales adoptadas, según el proyecto. El análisis de varias obras propias ha permitido presentar una línea argumental coherente, basada en la convicción de que la adecuada formalización de la transición entre lo público y lo privado proporciona indefectiblemente una mayor riqueza espacial al edificio proyectado.

El mundo está experimentando una serie de profundas transformaciones que abarcan desde el ámbito social al terreno de la tecnología y las comunicaciones, pasando por la sostenibilidad y la protección medioambiental. Estas circunstancias refuerzan la pertinencia de la investigación planteada, apuntando hacia un desarrollo adicional

architecture makes a common intervention of architects in diverse and distant scenarios both in a physical and cultural way. However, and as has been proven, those strategies that are suitable for a particular place are exportable by adapting them to the new boundary conditions. The differences between two countries, such as Spain and Kuwait, are very remarkable, with opposite social models; however, the projects shown show the use of common concepts in the exchange between public and private.

It is necessary to point out the limited commitment that this issue is currently arousing in the various agents involved in the process of building a city (legislators, technicians of different administrations, promoters, clients, architects ...). Members of a domesticated society to confine their daily life in typological models based on functionalism and profitability, with urbanistic regulations that prioritize quantity versus quality, and that, in general terms, set their horizon of action in "optimization of resources" (economic). Space solutions such as those studied here are despised in a way, which, even originated in the historical tradition, have proved their validity through reinterpretation, in order to give the domestic space greater comfort and efficiency in its relation with the public sphere. As Paul Klee points out in the introductory quotation, we must continue to persevere in this work, in the recovery and search for certain values related to the public-private transition because, in general terms, people do not support us. This research aims to demonstrate that it is possible, with the means in the reach of the architect and depending on the conditions of each project, to showcase these negotiation spaces in order to achieve a quality contribution in the projected buildings.

en el que la incorporación de los cambios en los paradigmas que rigen las relaciones individuo - colectividad alumbren nuevas líneas de actuación. En este sentido, la globalización en el campo de la arquitectura convierte en común la intervención de los arquitectos en escenarios diversos y lejanos tanto en lo físico como en lo cultural. No obstante, y como se ha podido constatar, aquellas estrategias que resultan adecuadas para un determinado lugar son exportables mediante su adaptación a las nuevas condiciones de contorno. Las diferencias entre dos países como España y Kuwait son muy notables, con modelos sociales antagónicos, sin embargo, los proyectos mostrados evidencian el uso de conceptos comunes en lo que respecta al intercambio entre lo público y lo privado.

Es preciso señalar el escaso compromiso que esta cuestión despierta en la actualidad en los diversos agentes que intervienen en el proceso de construcción de la ciudad (legisladores, técnicos de las distintas administraciones, promotores, clientes, arquitectos...). Integrantes de una sociedad domesticada para confinar su vida cotidiana en modelos tipológicos basados en el funcionalismo y la rentabilidad, con normativas urbanísticas que priorizan cantidad frente a calidad, por regla genera fijan su horizonte de actuación, no importa el papel, en la "optimización de recursos" (económicos). Se desprecian en cierto modo soluciones espaciales como las aquí estudiadas, que, aun procediendo de la tradición histórica, han demostrado su vigencia a través de la reinterpretación, para conseguir dotar al espacio doméstico de mayor confort y eficacia en su relación con el ámbito público. Como señala Paul Klee en la cita introductoria, es preciso seguir perseverando en este trabajo, en la recuperación y búsqueda de ciertos valores relativos a la transición público - privado porque, por regla general, *la gente no está con nosotros*. Con esta investigación se pretende demostrar que es posible, con los medios al alcance del arquitecto y en función de las condiciones de cada proyecto, poner en valor estos espacios de negociación para conseguir un aporte de calidad en los edificios proyectados.

The envelope

This research demonstrates the importance of the management of the envelope in the conformation of the privacy gradient, either between domestic interior and urban exterior, or between the private space of the individual and the collective environment in which it is inserted. However, the current urban reality is determined by the configuration of the relationship between exterior and interior based only on the addition of complements to the envelope, whether in the form of coating materials, electronic gadgets or different types of technological solutions. The international policies put in place for global environmental protection also contribute to this; these policies, although they have opened new horizons of interest in this field, have also led to the subordination of certain aspects of the building's materiality to the attainment of particular ratings, with the consequent impact on the market value of the mentioned building. From all this a treatment of the envelope is derived as if it were a shield, relying on the thermal-acoustic properties of the materials that it's made of, no matter if it's in a compact way or using successive layers or glazes of sun protection. As a general rule, the formal configuration of the building envelope itself or the interior's spatiality do not play a significant role in the construction of the public - private exchange domain. This work claims the need to apply strategies concerning the conformation of the envelope, from the tectonic or the stereotomic in the achievement of adequate values of the environmental parameters, from a more integrated vision in the discipline.

The analysis made of the proper work allows us to observe how the manipulation of materiality in the different contact surfaces of the building with the exterior supports the conceptual strategies of the project. In this way the specific intentions referred to the privacy gradient are showcased, incorporating transparencies, openings or closures, textures, etc., that help the correct reading of the spatial transition.

In this way, in each project a materialization of the envelope is carried out according to the intentionality: in *Casa Zaguán*, conditioned by the focus of the views and the solar orientation, it was necessary to avoid crossing the gaze towards the landscape, belonging to the private

La envolvente

Esta investigación demuestra la importancia del manejo de la envolvente en la conformación del gradiente de privacidad, ya sea entre interior doméstico y exterior urbano, o entre el espacio privado del individuo y el del entorno colectivo en el que se inserta. Sin embargo, la realidad urbana actual viene determinada por una configuración de la relación entre exterior e interior basada simplemente en la adición de complementos a la envolvente, sea en forma de materiales de revestimiento, *gadgets* electrónicos o soluciones tecnológicas de diverso tipo. A este hecho también contribuyen las políticas internacionales puestas en marcha para la protección global medioambiental, que si bien es cierto que han abierto nuevos horizontes de interés en este ámbito, también han provocado la subordinación de ciertos aspectos de la materialidad del edificio a la consecución de una determinada calificación, con el consiguiente impacto en el valor de mercado de dicha edificación. De todo ello se deriva un tratamiento de la envolvente como si de una coraza se tratara, confiando en las propiedades térmico-acústicas de los materiales que la conforman, sea de forma compacta o utilizando sucesivas capas o veladuras de protección solar. Por regla general, la configuración formal de la propia envolvente o la espacialidad interior del edificio no juegan un papel significativo en la construcción del ámbito de intercambio público - privado. Este trabajo reivindica la necesidad de aplicación de estrategias relativas a la conformación de la envolvente, desde lo tectónico o lo estereotómico en la consecución de valores adecuados de los parámetros medioambientales, desde una visión más integrada en la disciplina.

El análisis realizado de la obra propia permite observar cómo la manipulación de la materialidad en las diferentes superficies de contacto del edificio con el exterior sirve de apoyo a las estrategias conceptuales del proyecto. Así se ponen en valor las intenciones específicas referidas al gradiente de privacidad, incorporando transparencias, aperturas o cierres, texturas, etc, que ayudan a la correcta lectura del espacio de transición.

De esta forma, en cada proyecto se lleva a cabo una materialización de la envolvente matizada según la intencionalidad: en la *Casa Zaguán*, condicionada por la focalización de las vistas y la orientación solar, era

sphere, with the "public" route of the inside of the plot. For this, the surface of the South façade is duplicated by the volumetric set and opens specifically to this orientation, while the north facing the street has blind facades. The different textures, contrast between white stucco and rustic brick, helps to convey the definition of spaces such as the stopover - parking. The door - sculpture marks the entrance giving it significance, whilst the pane of glass between the main volumes accentuates the character of hybrid space in the inner less private area, with the dining room at double height and a vertical circulation.

In the *San Pedro Monastery*, the idea of recovering the interior street as a space for collective circulation requires the dematerialization of the partially occupied building facade. In the *Church of the Ascension of the Lord*, the facade is almost completely blinded in the perimeter to protect the interior and to emphasize the importance of the patio as the true heart of community life. The continuity that must exist between this and the hall of the temple is underlined by the transparency in the facade that separates them. This occurs under a crease of the covering that allows the definition of the welcome space that receives the worshippers upon arrival or departure, and facilitates fraternization.

The Kuwaiti scenario is disturbing at first, after the destruction of the historic city and the massive occupation of the territory due to the low density suburban fabric. There has been a total abandonment of the traditional principles of construction of vernacular architecture as well as the assumption by the society of the building model based on the "maximum capable volume", that limits the scope of the relations between exterior and interior to thickness of the envelope. The resulting inner bubble is artificially conditioned, completely isolated from an increasingly hostile environment, reheated by the continuous operation of air conditioning machines, which sustains the abundance of oil. In these conditions, and in a culture that makes the protection of the privacy of the domestic space a radical requirement, it is necessary to introduce new premises for the conformation of the façade. In *Green Core* there is a protective veil that covers the enclosure of the inner courtyards, where the circulation of collective distribution occurs, preventing the prying eyes and granting a visual continuity that reinforces the transparency effect and endows the collective space of dignity that it would not have in another way. This idea of

necesario evitar el cruce de la mirada hacia el paisaje, perteneciente a la esfera privada, con el recorrido "público" del interior de la parcela. Para ello se duplica la superficie de fachada Sur mediante el juego volumétrico y se abre a esta orientación de forma expresa, mientras la orientación norte a la calle presenta fachadas ciegas. El juego de texturas, contraste entre estuco blanco y ladrillo rústico, ayuda a transmitir la definición de espacios como el apeadero - aparcamiento. La puerta-escultura marca la entrada dotándola de significación, mientras que el paño de vidrio entre los volúmenes principales acentúa el carácter de espacio híbrido en la zona interior menos privada, con el comedor a doble altura y la circulación vertical.

En el *Monasterio de San Pedro*, la idea de recuperación de la calle interior como espacio de circulación colectiva precisa de la desmaterialización de la fachada de la construcción que la ocupa parcialmente. En la *Iglesia de la Ascensión del Señor*, la fachada se ciega casi por completo en el perímetro para proteger el interior y resaltar la importancia del patio como verdadero corazón de la vida de la comunidad. La continuidad que debe existir entre este y la nave del templo queda subrayada mediante la transparencia en la fachada que los separa. Esto ocurre bajo un pliegue de la cubierta que permite definir el espacio de bienvenida que acoge al feligrés a su llegada o salida, y facilita la confraternización.

El escenario kuwaití resulta a priori desconcertante, tras la destrucción de la ciudad histórico y la masiva ocupación del territorio mediante el tejido suburbano de baja densidad. Se ha producido un total abandono de los principios tradicionales de construcción de la arquitectura vernácula así como la asunción por parte de la sociedad del modelo de edificación basado en el "máximo volumen capaz", que limita el ámbito de las relaciones entre exterior e interior al espesor de la envolvente. La burbuja interior resultante se acondiciona artificialmente, aislándose completamente de un ambiente cada vez más hostil, recalentado por el funcionamiento continuado de las máquinas de climatización, que sustenta la abundancia de petróleo. En estas condiciones, y en una cultura que hace de la protección de la privacidad del espacio doméstico una exigencia radical, es preciso introducir nuevas premisas para la conformación de la fachada. En *Green Core* se tiende un velo protector que recubre el cerramiento de los patios interiores, donde

the glazing is repeated on a different scale in *Wafra Living*, where the superposition of large areas of lattice goes with the provision of emergency path spaces, thus providing this element with a functional content that gives it greater interest.

The void.

The management of taking out the material appears as another frontline tool in the envision of the architecture project in relation to the transition between the urban exterior and the domestic interior. All the examples of my own creation here studied incorporate this aspect as one of the main backbones of the general concept on which the formalization of the building can be based. With strong roots in traditional mediterranean architecture, its presence is of a minor nature in the nordic and anglo-saxon tradition, mainly due to climatic issues. However, this element initially forgotten by the early avant-gardes, especially in relation to the production of collective housing, would then be introduced into the discourse of modernity as a tool of singular value in the process of creating architecture¹.

The experience through the work I have done in Spain is of interest in various fields related to the issue of emptiness. On one hand, the rehabilitation of the San Pedro Monastery aspires to be in itself a "project of emptiness". The recovery of the street space of which the building had taken over for to use as an element of internal circulation is the main idea of emptiness. A simple cover and a walkway give it a better functional behavior avoiding the inclemencies of time and allowing the distribution in two levels. On the other hand, both in the *Casa Zaguán* and the *Church of the Ascension of the Lord* are applied tools that are usually identified with traditional architecture, in suburban fabrics and of expansion. Thus, just as the patios generate the spatial structure in the houses of the historical center, it is the emptiness that forms the structure of these buildings. In the first case, through the separation between volumes and the carving of these, the reception spaces of

1. It is interesting the specific and literal incorporation that some of the main masters of modernity made of this aspect in the homes they made for themselves, although they have not been included in this research because they are not linked to the transitional spaces between public and private. José Luis Sert in Cambridge (MA), Alvar Aalto in Muuratsalo and Jorn Utzon in Mallorca houses, or the Petite Maison that Le Corbusier made for his mother in front of Lake Lemán, include the emptiness as room or interstitial space, in contributions of great interest for the architecture of his time. (Learning from all their houses)

ocurre la circulación de reparto colectivo, impidiendo las miradas indiscretas y otorgando una continuidad visual que refuerza el efecto de transparencia y dota al espacio colectivo de la dignidad que de otro modo no tendría. Esta idea de la veladura se repite a otra escala en *Wafra Living*, donde la superposición de grandes superficies de celosía va aparejado a la provisión de espacios de recorrido de emergencia, consiguiendo así dotar a este elemento de un contenido funcional que le otorga mayor interés.

El vacío

El manejo de la sustracción de la materia aparece como otra herramienta de primer orden en la ideación del proyecto de arquitectura en lo tocante a la transición entre el exterior urbano y el interior doméstico. Todos los ejemplos de creación propia aquí estudiados incorporan este aspecto como uno de los principales vertebradores del concepto general sobre el que basar la formalización del edificio. Con gran arraigo en la arquitectura tradicional mediterránea, su presencia es de índole menor en la tradición nórdica y anglosajona, principalmente por cuestiones climáticas. Sin embargo, este elemento inicialmente olvidado por las primeras vanguardias, especialmente en relación con la producción de vivienda colectiva, sería introducido luego en el discurso de la modernidad como una herramienta de valor singular en el proceso de creación de la arquitectura.¹

La experiencia a través de la obra realizada por mí en España resulta de interés en diversos ámbitos relacionados con la cuestión del vacío. Por un lado, la rehabilitación del Monasterio de San Pedro aspira a ser en sí mismo un "proyecto de vacío", en el que la recuperación como elemento de circulación interna del espacio de la calle que por apropiación se había incorporado al edificio constituye la idea principal del mismo. Una sencilla cubierta y una pasarela le confieren un mejor comportamiento funcional evitando las inclemencias del

1. Resulta interesante la incorporación específica y literal que algunos de los principales maestros de la modernidad hicieron de este aspecto en las viviendas que realizaron para sí mismos, aunque no han sido incluidas expresamente en esta investigación por no estar ligados a los espacios de transición entre lo público y lo privado. Las casas de José Luis Sert en Cambridge (MA), Alvar Aalto en Muuratsalo, Jorn Utzon en Mallorca o la Petite Maison que realiza Le Corbusier para su madre frente al lago Lemán incluyen el vacío como espacio de estancia o intersticial, en aportaciones de sumo interés para la arquitectura de su momento. (Aprendiendo de todas sus casas)

the house are created, as if it was a terraced traditional house, with an entranceway, and in the inside, a hallway and vertical circulation. Hence, through its reinterpretation, the components that articulate the public-private transition gradient of the great historical houses are being repeated. In the case of the church, the project arises from the consideration of the emptiness that occupies the center of the land as the nucleus from which the activity of the community arises and is projected in the neighborhood. Regarding the traditional solution of direct communication between the street and the temple, we opted to provide the parishioner with covered transitional spaces that nurtures the relationship between members of the community, until reaching the courtyard, a recognizable center of liturgical and welfare activity. The transition between public space and private interior is therefore based on emptiness as a fundamental feature.

The works carried out in Kuwait bring significant contrasts in relation to the environment in which they are inserted, since the destruction of the historic city has caused the disappearance of emptiness as an occurrence, in opposition to the built mass that defined the original urban fabric. The patios in the few preserved examples of traditional architecture do not convey an idea of relative scale because the urban spaces with which they were measured have disappeared, replaced by an enormous wasteland in which isolated buildings arise. The use of the idea of emptiness and its configuration, both in *Green Core* and *Wafra Living*, responds to a paradigm shift in the shape of the city, becoming a fundamental tool for the protection of privacy both in single-family houses as in the developments of collective housing. The linking of the main emptinesses to the entry and distribution routes reinterprets examples as the *Barbican Estate*, in which the combination of individual and collective scales plays an important role. The emptinesses created in these projects act as a support for collective life, positioning itself as an intermediate link in the transition between urban space and domestic interior. In this way, the buildability remainder of the site, that which can not be built and is usually treated as a filling space, of an almost residual character, becomes a significant position.

In short, all these examples allow us to verify the validity of a tool derived from tradition that, reinterpreted through the optics of contemporaneity, contributes to the integration of collective life in

tiempo y permitiendo el reparto en dos niveles. Por otro lado, tanto en la *casa Zaguán* como en la *Iglesia de la Ascensión del Señor* se aplican herramientas que habitualmente son identificadas con la arquitectura tradicional, en tejidos suburbanos y de ensanche. Así, del mismo modo que los patios generan la estructura espacial en las casas del casco histórico, es el vacío el que vertebra la conformación de estos edificios. En el primer caso, a través de la separación entre los volúmenes y mediante el tallado de estos, se generan los espacios de acogida de la vivienda, como si de una casa tradicional entre medianeras se tratase, dotándola de zaguán, apeadero y, en el interior, galería y circulación vertical. Se están repitiendo así, mediante su reinterpretación, los componentes del gradiente de transición público-privado de las grandes casas históricas. En el caso de la iglesia, el proyecto surge de la consideración del vacío que ocupa el centro del solar como el núcleo desde el que surge la actividad de la comunidad y se proyecta en el barrio. Frente a la solución tradicional de la comunicación directa entre calle y templo, se opta por proporcionar al feligrés de unos espacios de transición cubiertos que fomentan la relación entre los integrantes de la comunidad, hasta llegar al patio, centro reconocible de la actividad litúrgica y asistencial. La transición entre el espacio público y el interior privado se apoya así en el vacío como rasgo fundamental.

Las obras realizadas en Kuwait aportan contrastes más significativos en relación con el entorno en que se insertan, por cuanto la destrucción de la ciudad histórica ha provocado la desaparición del vacío como acontecimiento, contrapuesto a la masa construida que definía el tejido urbano original. Los patios en los escasos ejemplos conservados de arquitectura tradicional no transmiten una idea de escala relativa porque los espacios urbanos con los que se medían han desaparecido, sustituidos por un enorme erial del que surgen edificios aislados. El uso de la idea de vacío y su configuración, tanto en *Green Core* como en *Wafra Living*, responde a un cambio de paradigma en la conformación de la ciudad, convirtiéndose en una herramienta fundamental para la protección de la privacidad tanto en las viviendas unifamiliares como en estos desarrollos de vivienda colectiva. La vinculación en ambos casos de los vacíos principales a los recorridos de entrada y reparto reinterpreta ejemplos estudiados como el de *Barbican Estate*, en cuya conformación juega un papel importante la combinación de las escalas

the fabric of the city, reinforcing the links between the individual and its surroundings.

Individual vs. collective

Research has also allowed the transition through the immaterial component of the equation that defines the gradient between public and private. In a world in which the urban population is clearly the majority, it is necessary to emphasize, through researches such as this one, the need for the architectural project to incorporate those aspects necessary to provide a better interaction between the individual and the collective environment. One of the main issues to take into account is the value of the identity of the individual against the inhabited city. Mechanisms such as the *configurative discipline* advocated by Van Eyck only point in that same direction: it is imperative to involve all levels of scale involved in the formation of the city in the architectural project. Only through this integration will it be possible to generate a fabric in which, despite its necessary heterogeneity, the sustainable relationship between the strata that make up urban reality is feasible.

Once again, the constructed work has served as a test bed for the implementation of the principles of conformation enlightened from theory. In a society in which the privacy model is increasingly fluid and heterogeneous, distorted by the digital paradigm that reaches even the most hidden creases of reality, the value of identity as a sociological field from which the individual can safely act, appears as a tool of absolute validity, and the examples shown incorporate this consideration as an essential component of approachment. This can occur from an attitude of inadvertence and introspection, as in the case of the *San Pedro Monastery*, the *Casa Zaguán* or *Green Core*, where the exchange between collective and private happens without projecting to the urban environment, and this is conveyed by its configuration formal. On the other hand, both the Ascension Church of the Lord and Wafra Living assume a referential role of the neighbourhood against the city, so the transition from public to the sphere of the individual must have a more explicit character respecting the identity of the collective as a whole.

de lo individual y lo colectivo. Los vacíos conformados en estos proyectos actúan como soporte de la vida colectiva, posicionándose como eslabón intermedio en la transición entre el espacio urbano, y el interior doméstico. De esta forma, el remanente de edificabilidad del solar, aquello que no puede ser construido y que habitualmente es tratado allí como espacio de relleno, de carácter prácticamente residual, para ocupar una posición significativa.

En definitiva, todos estos ejemplos permiten constatar la vigencia una herramienta procedente de la tradición que, reinterpretada a través de la óptica de la contemporaneidad, contribuye a la integración de la vida colectiva en el tejido de la ciudad, reforzando los vínculos entre el sujeto y su entorno.

Individuo vs. colectivo.

La investigación ha permitido asimismo transitar por la componente inmaterial de la ecuación que define el gradiente entre lo público y lo privado. En un mundo en el que la población urbana es claramente mayoritaria, es preciso poner el acento, a través de investigaciones como esta, en la necesidad de que el proyecto arquitectónico incorpore aquellos aspectos necesarios para proporcionar una mejor interacción entre el individuo y su entorno colectivo. Una de las principales cuestiones a tener en cuenta es la puesta en valor de la identidad del sujeto frente a la ciudad que habita. Mecanismos como la *disciplina configurativa*, propugnada por Van Eyck no hacen más que apuntar en esa misma dirección: es imprescindible involucrar todos los niveles de escala que participan en la formación de la ciudad en el proyecto arquitectónico. Sólo a través de esa integración será posible generar un tejido en el que, a pesar de su necesaria heterogeneidad, sea factible la relación sostenible entre los estratos que conforman la realidad urbana.

De nuevo la obra construida ha servido como banco de pruebas para la puesta en práctica de los principios de conformación alumbrados desde la teoría. En una sociedad en la que el modelo de privacidad es cada vez más líquido y heterogéneo, distorsionado por el paradigma digital que alcanza hasta los pliegues más recónditos de la realidad,

As in the daily study of architecture, the process has been developed incorporating the resources that surround the professional and make up their small universe: the book that rests on the shelf under the model of that project that helped to illuminate, the sketches that variegate the margins of the draft of a paper still to be handed in, or the picture of a work that hangs from the corkboard along with some rigorously delineated blueprints... The investigation carried out has allowed to unfold before us both the tools and the strategies that are useful for the architect in the formalization of the spaces associated with the relationship between the individual and his social environment. However, as in all researches and in almost any architectural project, its conclusion causes the author to become aware of the aspects whose potential partially remains to be developed. The projects shown allow us to draw a rhetorical line within this professional trajectory in which the issue raised appears as a constant, as if they were flying goals, whose subsequent conclusions only cause greater determination in the continuity of the marked itinerary.

la puesta en valor de la identidad como ámbito sociológico desde el que el individuo puede actuar con seguridad, los ejemplos mostrados incorporan esta consideración como una componente esencial de su planteamiento. Esto puede producirse desde una actitud de inadvertencia e introspección, como en el caso del *Monasterio de San Pedro*, *Casa Zaguán* o *Green Core*, donde el intercambio entre lo colectivo y lo privado ocurre sin proyectarse hacia el entorno urbano, y así lo transmite su configuración formal. En cambio, tanto la iglesia de la Ascensión del Señor como en Wafra Living asumen un papel referencial del barrio frente a la ciudad, por lo que la transición desde lo público hasta el ámbito del individuo ha de contar con un carácter más explícito en lo que respecta a la identidad del colectivo como conjunto.

Como en la cotidianeidad del estudio de arquitectura, el proceso se ha desarrollado incorporando los recursos que rodean al profesional y conforman su pequeño universo: el libro que descansa en la estantería bajo la maqueta de aquel proyecto que ayudó a alumbrar, los croquis que abigarran los márgenes del borrador de un escrito aún por entregar, o la foto de obra que pende del corcho la pared junto con algunos planos delineados con rigor... La investigación llevada a cabo ha permitido desplegar frente a nosotros tanto las herramientas como las estrategias que son de utilidad al arquitecto a la hora de formalizar los espacios asociados a la relación entre el individuo y su entorno social. No obstante, como ocurre en toda investigación y en casi cualquier proyecto de arquitectura, su conclusión provoca en el autor una toma de conciencia de aquellos aspectos cuyo potencial queda en parte por desarrollar aún. Los proyectos mostrados permiten trazar una línea argumental dentro de esta trayectoria profesional en la que el tema planteado aparece como una constante, como si de metas volantes se trataran, cuya sucesiva culminación no hace sino provocar mayor determinación en la continuidad del itinerario marcado.

7.0 BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAPHY

AA.VV.

(1945-1962). *Arts & Achitectue*. Vol. 62-79. Los Ángeles: Taschen facsímil de edición original de John Entenza.

(2003). *Arquitectura del racionalismo en Sevilla*. Inicio y continuidad. Sevilla: FIDAS/ COAS.

(2011). *DASH (Delft Architectural Studies on Housing): The urban enclave*. nº 5 Rotterdam: Nai Uitgevers publishers.

(2014). *Fuga Mundi. Clausuras de Osuna: El monasterio carmelita de San Pedro*. Sevilla: Patronato de arte / Amigos de los Museos de Osuna.

A+T research group (Fernández Per, A. & Mozas, J.). (2013). "Narkomfin: El naufragio del condensador social". En *10 Historias sobre vivienda colectiva*. Vistoria-Gasteiz: a+t architecture publishers.

Ábalos, I. (2000). *La buena vida. Una visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Aguiló, M. (1999). *El paisaje construido. Una aproximación a la idea de lugar*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

Alajmi, M. (2009). *History of Architecture in Kuwait. The Evolution of Kuwaiti Traditional Architecture Prior to the Discovery of Oil*. Lincoln, Nebraska, USA.

Arendt, H. (1958). The Human Condition. Chicago: The University of Chicago Press.

Asseel Al-Ragam (2015). "Critical nostalgia: Kuwait urban modernity and Alison and Peter Smithson's Kuwait Urban Study and Mat-Building", *The Journal of Architecture*, 20:1,1-20, DOI: 10.1080/13602365.2014.1000679.

Avermaete, T. (2005). "Mat-building - Team 10's reinvention of the critical capacity of the urban tissue". En M. Risselda (Ed.), & D. van den Heuvel (Ed.), *Team 10: in search of a utopia of the present*. (págs. 307-312). Rotterdam: NAI publishers.

Banham, R. (1974). "A Walled City. The Barbican in the City of London". *New Society*, 30(628), 14-19.

Barbieri, S. U., & van Duin, L. (2003). *A hundred years of Dutch Architecture 1901-2000*. Amsterdam: NAI publishers.

Barril, J., & Catalá-Roca, F. (1992). *La conquista del espacio*. Barcelona: Polígrafa.

Barrionuevo, A., & Torres, F. (1978). "Sevilla: algunas consideraciones sobre la ciudad y la casa". *2C Construcción de la Ciudad*, 7-49.

Barry, J. A. (1953, May). "Report on the American Battle between Good and Bad Modern Houses". *House Beautiful* 95(5), 270.

Beltramini, G., & Zannier, I. (2005). *Carlo Scarpa: Architecture and Design*. Venecia: Rizzoli.

Johnson, B.S. (productor) (1970). *The Smithsons on Housing*. Reportaje televisivo de BBC2 el 10 de Julio de 1970. Londres, UK.

Beardsley, J. (1998). *Earthworks and Beyond: contemporary art in the landscape*. Nueva York: Abbeville Press.

Benjamin, A. (2000). "Descartes and the architecture of change". En A. Benjamin, *Architectural Philosophy*. London - New Brunswick (New Jersey): The Athlone Press.

Benjamin, W. (1978). *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. New York: Schocken Books.

Boeke, K. (1957). *Cosmic View*. New York: The John Day Company.

Boesinger, W., & Girsberger, H. (1971). *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Gustavo Gili.

Boettger, S. (2002). *Earthworks. Art and the Landscape of the sixties*. Berkeley: University of California Press.

Brownlee, D. B., & De long, D. G. (1991). *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*. Nueva York: Rizzoli international publications.

Campbell, B. & Rogers, R. E. (Ed.) (1985). *Richard Rogers + Architects*. Londres: Academy Editions.

Capitel, A. (2005). *La Arquitectura del Patio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Cejudo, S.

(2003). "La evolución urbana de Osuna". *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 14-17.

(2014). "La rehabilitación del monasterio 1999-2003". *Fufa Mundi. Clausuras de Osuna. El monasterio carmelita de San Pedro*, 88-97.

Chamberlin, Powell and Bon.

(1957). *Golden Lane Housing Estate for the Corporation of London*. The Builder, 847-854.

(1957). *Housing in Golden Lane*. Architectural Review, 418-426.

(1962). *Golden Lane: Stage 2. Housing, Goswell Road, London*. Architectural Review, 391-397.

(1971). *Barbican Redevelopment 1959*. Corporation of London. Cement and Concrete Association.

Charbonneaux, A.-M., & Hillaire, N. (Eds.). (2002). *Oeuvre et lieu. Essais et documents*. París: Flammarion.

Chaslin, F. (1998). "The gay disenchantment". En M. Jacques, *OMA/Rem Koolhaas: living* (págs. 12-16). Basilea : Speed Impressions.

Chueca Goitia, F. (1993). "La ciudad islámica". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (149), 2-20.

City of London Corporation; Avanti Architects. (2013). *Golden Lane. Listed Building Management Guidelines*. City of London Corporation. London: City of London Corporation.

Collantes de Terán Delorme, F., & Gómez Estern, L. (1984). *Arquitectura Civil Sevillana*. Sevilla: Editorial Castillejo.

Colomina, B.

(1990). "Intimacy and Spectacle The Interiors Of Adolf Loos". En *AA Files*, n. 20 (págs. 5-15) Londres: Architectural Association.

(1991). "On Adolf Loos and Joseph Hoffman: Architecture in the Age of Mechanical Reproduction". En M. Risselada (Ed.), *Raumplan versus Plan Libre. Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930*. (págs. 65-77) Delf: Delft University Press.

(1996). *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Boston (EEUU): MIT Press.

(1998). "The Exhibitionist House". En H. N. Abrams, *At the End of the Century: One Hundred Years of Architecture* (pág. 158). Los Angeles: The Museum of Contemporary Arts.

(2008). "The Split Wall: Domestic Voyeurism". En M. Risselada (Ed.), *Raumplan versus Plan Libre. Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930* (págs. 32-51). Rotterdam: 010 Publishers.

(2009). "Mies's House: Exhibitionism and collectionism". *2G Mies van der Rohe. Houses* (págs. 4-21). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Consejería de cultura y medio ambiente. Junta de Andalucía. (1993). *Casa-palacio de Miguel de Mañara*. Sevilla: Consejería de cultura y medio ambiente. Junta de Andalucía.

Cook, P. (1985). "Richard Rogers + Architects". En B. Campbell & R. E. Rogers (Eds.), *Richard Rogers + Architects* (págs. 4-5). Londres: Academy Editions.

Davies, P. (1984). *A Sense of Place. Sculpture in Landscape*. (T. Knipe, Ed.) Sunderland: Ceolfrith Press.

De Certeau, M., Mayol, P., & Giard, L. (1999). *La invención de lo cotidiano*. Mexico DF: Universidad Iberoamericana.

Dean, M., & Weilacher, U. (2004). *Dieter Kienast*. Basilea: Birkhäuser.
del Campo Urbano, S. (2008, Febrero 26). *Demografía y desarrollo urbano*. Ponencia para sesión de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Madrid, España.

Del Pozo y Barajas, A. (2003). *Sevilla. Elementos de análisis urbano*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.

De la Sota, A. (2002). *Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Dethier, J. (1994). *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*. (J. Guiheux, Ed.) París: Centre Georges Pompidou.

Díaz-Y. Recasens, G. (1992). *Recurrencia y herencia del patio en el Movimiento Moderno*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.

Díaz-Recasens Montero de Espinosa, G. (2011). "Golden Lande. Sobre la calidad vacía en el espacio público de los Smithson". *Proyecto Progreso Arquitectura. N.5 Vivienda colectiva: sentido de lo público.*, 46-59.

Dpto. Asuntos Económicos y Sociales de las Naciones Unidas. (2014). *World Urbanization Prospects*. New York: United Nations.

Eames, C. & R. (1977). *Powers of ten*. Nueva York: W.H. Freeman.

Ellwood, C. (2002). *Con el espíritu de la época*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Facos, M. (1996). "The Ideal Swedish Home: Carl Larsson's Lilla Hyttnäs". En C. Reed, (Ed.), *Not at Home: The Suppression of domesticity in Modert Art and Architecture* (pp. 81-91). London: Thames and Hudson.

Falcón, T. (2012). *Casas Sevillanas desde la Edad Media hasta el Barroco*. Sevilla: Maratania.

Favole, P. (1995). *La plaza en la arquitectura contemporánea* (1ª ed. en italiano 1995 ed.). Barcelona: Gustavo Gili.

Fernández Gómez, M.; Hormigo León, E. & Molina Álvarez, I. (2001). *100 imágenes de Sevilla que deberías conocer*. Madrid: Lunwerg.

Ferrer Forés, J. (2009). "El proyecto arquitectónico como material de investigación". En *Terceras Jornadas sobre Investigación en Arquitectura y Urbanismo: libro de actas*. Madrid: Escuela T. S. de Arquitectura de Madrid.

Frampton, K.

(1991). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

(1995). *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. (J. Cava, Ed.) Cambridge (EEUU)-Londres : The MIT Press.

(2005). "Team 10 and the challenge of megalopolis: between counterform and infrastructure 1952-73". En M. Risselada, D. Van den Heuvel (Eds), *Team 10 1953-81. In search of a Utopia of the present* (pp. 290-294). Rotterdam: NAI Publishers.

French, H. (2008). *Key urban housing ot the twentieth century: plans, sections and elevations*. Nueva York: Laurence King Publishing.

Fullaondo, J. D., & Muñoz, M. T. (1995). *Los grandes olvidados*. Madrid: Munillalería.

Gardet, L. (1954). *La Cité Musulmane. Vie Sociale et Politique.* París: s.e.

Gehl, J. (1987). *Life Between Buildings. Using Public Space.* Nueva York: Van Nostrand Reinhold.

Giedion, S.

(1969). *La arquitectura. Fenómeno de transición.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

(2009) Espacio, tiempo y arquitectura : origen y desarrollo de una nueva tradición. Barcelona: Reverté

Giedion, S., Léger, F., & Sert, J. (1943). "Nine Points on Monumentality". In J.Ockman, *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology* (p. 29). New York, USA.

González, J. (1989). *Estudios sobre Urso. Colonia Iulia Genetiva.* Sevilla: Alfar.

Gosling, D. (1996). *Gordon Cullen: Visions of urban design.* Londres: Academy editions.

Guardini, R. (1996). *El contraste. Ensayo de una filosofía de lo viviente-concreto.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Hall, C. (1990). "The Sweet Delights of Home". En M. Perrot (Ed.), *A History of Private Life, vol 4. From the Fires of Revolution to the Great War* (pp. 74, 55). Cambridge, Mass: Harvard University Press, Belknap Press.

Harwood, E.

(2011a). *Chamberlin, Powell & Bon.* Londres: RIBA publishing.

(2011b). "The Barbican, City of London". *The Urban Enclave.* Delft Architectural Studies on Housing, vol 5, 23-33.

Häusser, R., & Monisch, D. (1983). *Kunst Landschaft Architektur. Architekturbezogene Kunst in der Bundesrepublik Deutschland.* s.l.: Institut für Auslandsbeziehungen.

Hayden, D. (1995). *The Power of Place. Urban Landscapes as Public History.* Cambridge (Mass.)-Londres: The MIT Press.

Hays, K. M. (2010). *Architecture's desire. Reading the late avant-garde.* Massachusetts: MIT Press.

Heathcote, D. (2004). *Barbican. Penthouse over the city.* Chichester: Wiley Academy.

Heidegger, M.

(1962). *Being and Time*. San Francisco: HarperSanFrancisco.

(1975). "The Thing". En *M. Heidegger, Poetry, Language, Thought* (p. 166). New York: Harper & Row.

(1994a). "Construir, habitar, pensar". En E. Barjau (Trans.), *Conferencias y artículos* (págs. 127-142). Barcelona: Ediciones del Serbal.

(1994b). "La cosa". En E. Barjau (Trans.), *Conferencias y artículos* (págs. 146-147). Barcelona: Ediciones del Serbal.

Hertzberger, H.

(2009). *Lessons for Students in Architecture*. Rotterdam: 010.

(2015). *Architecture and Structuralism. The Ordering of Space*. Rotterdam: nai010.

Heuvel, W. J. (1992). *Structuralism in Dutch Architecture*. Amsterdam: 010 Publishers.

Ito, T. (2011). *Tarzans in the media forest*. Londres: Clare Barrett.

Jackson, L. (1994). "Contemporary". *Architecture and interiors of the 1950s*. Londres: Phaidon Press Limited.

Jacob, M. (Ed.). (1995). *Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago*. Seattle: Bay Press.

Jacques, M. (Ed.) (1998). *Living Vivre Leben*. Basilea: Speed Impressions.

Johnson, M. (1993). *Housing Culture: Traditional Architecture in an English Landscape*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.

Juárez Chicote, A., & Rodríguez Ramírez, F. (2014). "El espacio intermedio y los orígenes del Team X". *Proyecto Progreso Arquitectura, 11. Arquitectura en común*, 52-63.

Klee, P. (1961). *Paul Klee. Notebooks volume1: The Thinking Eye*. Londres: Lund Humphries Publishers Limited.

Koolhass, R. (1994). *Delirious New York*. Nueva York: The monacelli Press.

Kostof, S. (1985). *A History of Architecture: Settings and Rituals*. New York: Oxford University Press.

Krauss, R. (1981). *Passages in Modern Sculpture* (1º ed. en inglés 1977 ed.). Cambridge (Mass.): The MIT Press,.

Leach, N. (Ed.) (1997). *Rethinking architecture. A reader in cultural theory*. Londres: Routledge.

Le Corbusier.

(1920). *Urbanisme*. Paris: Les éditions G Grès.

(1930). "Twentieth Century Building and Twentieth Century Living. En *"The Studio". Year Book on Decorative Art*, 23-29.

(1954). *Une petite maison*. Zurich: Éditions d'Architecture.

(1960). *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. París: Éditions Vincent Fréal.

(1998). *Hacia una arquitectura*. (J. Martínez Alinari, Trans.) Barcelona: Ediciones Apóstrofe.

(1999). *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Apóstrofe.

Lemoine, L., & Bêka, I. (directores). (2013). *Koolhaas houselife* [Motion Picture].

Levene, R. C., & Márquez Cecilia, F. (1994). *OMA/ Rem Koolhaas*. Barcelona: Editorial El Croquis.

Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. París: Plon.

Linton, R. (1970). *Estudio del hombre*. (F. Rubín de la Borbolla, Trans.) México: Fondo de Cultura Económica.

Lippard, L. (1983). *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nueva York: Pantheon Books.

Lleó, B. (2005). *Sueño de habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Lleó Cañal, V.

(1979). *Nueva Roma: Mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*. Sevilla: Hercvles-Excma. Diputación Provincial de Sevilla.

(1998). *La Casa de Pilatos*. Madrid: Electa.

Lleó Cañal, V., & Asín, L. (2016). *El Palacio de las Dueñas*. Girona: Atalanta.

Loiseau, J.-M., Terrasson, F., & Trochel, Y. (1993). *Le paysage urbain*. París: Sang de la terre.

Loos, A.

(1993a). *Escritos I.* 1897/1909. A. Loos, A. Opel, & J. Quetglas (Eds.). Madrid: El croquis editorial.

(1898, Julio). "La ciudad potemkinizada" (Págs. 114-117).

(1898, Septiembre). "El principio del revestimiento" (Págs. 151-157).

(1908). "Ornamento y delito" (Págs. 346-355).

(1993b). *Escritos II.* 1910/1932. A. Loos, A. Opel, & J. Quetglas (Eds.). Madrid: El croquis editorial.

(1910). "Arquitectura" (Págs. 23-35).

(1912). "Arte vernáculo" (Págs. 61-69).

(1919). "El uniforme inglés" (Págs. 129-131).

(1924). "Ornamento y educación" (Págs. 214-219).

Lucan, J. (1998). "The pleasures of dissymmetry." En J. Michel (Ed.), *OMA/ rem koolhaas: living* (págs. 18-21). Basilea: Speed Impressions.

Maak, N. (2015). *Living complex. From Zombie City to the New Communal.* Berlín: Hirmer.

MacDonald, W. L., & Pinto, J. A. (1995). *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn.* Venecia: Electa.

Madec, P. (1997). *Boullée.* Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989.* Tres Cantos: Akal.

Mahgoub, Y. (2013). "Tracing the Evolution of Urbanism in Kuwait". *Open House International*, 38(4), 80-89.

Maier, J. (2015). *Rome Measured and Imagined: Early Modern Maps of the Eternal City.* Chicago: The University of Chicago Press.

Maki, F. (1964). *Investigations in collective form.* Washington: MIT Press.

Manzano, R. (1976). *Los grandes siglos de la arquitectura sevillana.* Discurso toma de posesión de la dirección de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Sevilla.

Martín Ramos, Á. (2015). "Infraestructura en la ciudad madura". *Proyecto Progreso Arquitectura. N.13 arquitectura e infraestructura*, 16-27.

Martínez Quesada, M. C. (2016). *Los espacios de comunidad como materia de proyecto en la vivienda contemporánea. El caso de los Corrales de Triana*, Tesis doctoral inédita.

Mayoral Campa, E. (2014). "Pensamientos compartidos. Aldo van Eyck, el Grupo Cobra y el arte". *Proyecto Progreso Arquitectura*, 11, 63-75.

McCarter, R.

(2013). *Carlo Scarpa*. Nueva York: Phaidon Press Limited.

(2015). *Aldo van Eyck*. Pekín: Regent Publishing Services Limited.

McCoy, E. (2014). "History and legacy of the Case Study Houses". En Elizabeth A. T. Smith (Eds): *Blueprints for Modern Living*. Boston, MIT Press, 1999.

Medina, I. (2001). *Imágenes de la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: ABC

Miller, S. (2003). *Central Park, An American Masterpiece*. Nueva York: Harry N. Abrams.

Minoprio, Spencely & Macfarlene. (1951). *Plan for the Town of Kuwait: Report to His Highness Shaikh Abdulla Assalim Assubah*. Kuwait: C.I.E. The Emir of Kuwait.

Montero, F. J.

(2003). "Conversaciones sobre OTALSA (I), de los sesenta a los setenta". A. Ramos, J. I. Sánchez-Cid, & I. Capilla, *Arquitectura del Racionalismo en Sevilla. Inicios y continuidades* (pp. 101-114). Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla.

(2004). *Vacíos urbanos. Revisiones desde el proyecto arquitectónico*. Sevilla (España): Texto inédito Oposición a Cátedra Dpto. de Proyectos Arquitectónicos de la ETSA de la Universidad de Sevilla; (pp. 8-9)

(2012). *Máster en Arquitectura Pública y Arquitectura Privada*. https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/14921/MONTERO%20F_M%C3%A1ster%20en%20Arquitectura%20P%C3%BAblica%20y%20Arquitectura%20Privada.pdf?sequence=1.

Morales Padrón, F. & Blanco Freijeiro, A. (1992). *Historia de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones.

Morris, A. (2011). *Historia de la forma urbana desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.

Mosbach, C. (2010). *Traversées. Crossings*. París: ICI Interface.

Moure, G. (1994). *Configuraciones Urbanas*. Barcelona: Polígrafa.

Movilla Vega, D., & Espegel Alonso, C. (2013). "Hacia la nueva sociedad comunista: La casa de transición del Narkonfin, epílogo de una investigación". *Proyecto Progreso Arquitectura. N.9 Hábitat y Habitar.*, 26-49.

Moya Pellitero, A. (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Musil, R. (2004). *El Hombre sin Atributos*. Barcelona: Seix Barral. Biblioteca Formentor.

Nietzsche, F. (2005). *Así habló Zaratustra*. Madrid: El Cid Editor.

Norberg-Schulz, C., & Digerud, J. (1981). *Louis I. Kahn, idea e imagen*. Madrid: Xarait.

Nuridsany, M. (1991). *La commande publique*. París: Réunion des musées nationaux.

Oechslin, W. (2002). *Otto Wagner, Adolf Loos, and the road to modern architecture*. (L. Widder, Trans.) Cambridge (Reino Unido): Cambridge University Press.

O.M.A, Koolhaas, R., & Mau, B. (1995). *S, M, L, XL*. Nueva York: The monacelli press.

Ortega y Gasset, J. (2005). *La rebelión de las masas*. Madrid: Espasa Calpe.

Papemy, V. (2015). "Narkomfin Narratives: Dreams and Realities". En D. Udovicki-Sleb (Ed.), *The O'Neil Ford Monograph Series, Volume 6: Narkomfin* (págs. 18-29). Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag.

Pérez Cano, M. (1996). *Patrimonio y Ciudad. El sistema de los conventos de clausura en el Centro Histórico de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.

Perrot, M., & Goldhammer, A. (1990). "At Home". En M. Perrot (Ed.), & A. Goldhammer (Trad.), *A history of private life. IV From the fires of revolution to the Great War* (págs. 341-358). Cambridge MA: Harvard University Press.

Pico Valmaña, R. (2013). *Robert Smithson. Aerial Art*. Sevilla: Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción.

Plagemann, V. (Ed.). (1989). *Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre, Du Mont*. Colonia.

Powell, G. (1957). "Golden Lane Housing Scheme". *Architectural Association Journal*, 214-223.

Powers, A. (2010). *Robin hood gardens revisions*. Londres: The Twentieth Century Society.

Powers, A., & A+P Smithson. (2010). *Robin Hood Gardens Revisions*. London: The Twentieth Century Society.

Puente, M. (Ed.), & Puyuelo, A. (Ed.) (2009). *Mies van der Rohe. Houses*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Quetglas, J. (2004). *Artículos de ocasión*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Rapoport, A. (1969). *House Form and Culture*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Reinink, W. (1990). *Herman Hertzberger Architect*. 010 Publishers.

Risselada, M.

(1991). *Raumplan versus Plan Libre. Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930*. Delf: Delft University Press.

(1991a). "Documentation of 16 houses" (Págs. 78-98)

(1991b). "Free plan versus free facade" (Págs. 55-64)

(2008). *Raumplan versus Plan Libre. Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930*. Rotterdam: 010 Publishers.

Risselada, M., & Van den Heuvel, D. (Eds.)

(2004). *Alison & Peter Smithson. From the house of the Future to a house of today*. Rotterdam: 010 Publishers.

(2005). *TEAM 10. In search of a utopia of the present*. Rotterdam: NAI Publishers.

Robertson, I.; Rodríguez Barberán, F. J. & Gámiz Gordo, A. (2015). *Richard Ford: Viajes por España (1830-1833)*. Catálogo de la exposición organizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación MAPFRE, 25 de noviembre de 2014 - 1 de febrero de 2015. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación MAPFRE.

Rojo de Castro, L. (2013). *Metáforas obsesivas e ideogramas [entre las formas y las formulaciones en el pensamiento de Le Corbusier]*. Director: Antón González Capitel. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos.

Rossi, A.

(1982). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

(1984). *The Architecture of the City*. Massachusetts: MIT Press.

Rousseau, D., & Vauzeilles, G. (1992). *L'Aménagement Urbain*. París: Presses Universitaires de France.

Rueda, Ó., & Pizarro, M. (2013). "Bekleidung: Gottfried Semper y la técnica textil como origen de la envolvente en la arquitectura". DC Papers. *Revista de crítica y teoría de la arquitectura* (Nº 25-26. "The conquest of the (b)east"), 61-72.

Rybczynski, W. (1986). *Home: A short History of an Idea*. New York: Penguin Books.

Saito, Y. (2005). *Louis I. Kahn houses*. Japón: TOTO.

Sanz Alarcón, J. P., Centellas Soler, M., & García Martínez, P. (2013). "La construcción teórica y práctica de un nuevo hábitat moderno: unos patios y una calle (1946-1954)". *Proyecto Progreso Arquitectura. N.9 Hábitat y habitar.*, 84-95.

Schultz, A.-C. (2014). *Carlo Scarpa Layers*. Londres: Axel Menges.

Schumacher, P. (2011). *The Autopoiesis of Architecture: A New framework for Architecture*. Londres: John Wiley & Sons Ltd.

Semper, G. (2010). *The Four Elements of Architecture*. In G. Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings* (H. Mallgrave, & W. Herrmann, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.

Shiber, S. (1964). *The Kuwait Urbanisation*. Kuwait: Government Printing Press .

Sierra, J. R. (1996). *La Casa en Sevilla 1976-1996*. Sevilla: Fundación El Monte-Electa.

Smith, E. A. T. (2002). *The complete CSH program 1945-1966*. Los Ángeles: Taschen

Smithson, A. & P.

(1953). "An Urban Project". *Architects Year Book*(5), 47-50.

(1967). "Criteria for Mass Housing". *Architectural Design*, 37, 393-4.

(1970). *Ordinariness and Light. Urban Theories 1952-1960 and their application in a building project 1963-1970*. Cambridge (MA): The MIT Press.

(1971). "Simple Thoughts on Repetition". *Architectural Design*, 41, 479-481.

(1972a). "Robin Hood Gardens, London E14". *Architectural Design*, 42, 557-73; 590-92.

(1972b). "Signs of occupancy". *Architectural Design*, 40, 91-97.

(1974). "The Violent Consumer, or Waiting for the goodies". *Architectural Design*, 274-278.

(1982). "The Shift". *Architectural Monographs*, vol 7. Londres: Academy Editions.

Smithson, A. & P., & Lewis, J. (1967). *Urban Structuring. Studies of Alison and Peter Smithson*. London-New York: Studio Vista - Reinhold.

Summerson, J. (1991). *A new description of Sir John Soane's museum*. Londres.

Strauven, F. (2005). "The shaping of number in architecture and town planning". M. Risselada, & D. Van den Heuvel, *Team 10 1953-81. in search of a Utopia of the present* (pp. 295-300). Rotterdam: NAI Publishers.

Tanizaki, J. (1994). *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela.

Thornton, P., & Dorey, H. (1992). *A miscellany of objects from Sir John Soane's Museum*. Londres: Laurence King publishing.

Tiberghien, G. (1993). *Land Art*. París: Carré.

Tournikiotis, P. (1994). *Adolf Loos*. Nueva York: Princeton Architectural Press.

Trillo de Leyva, J.L.

(1992). *Sevilla: la fragmentación de la manzana*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones. Universidad de Sevilla.

(2001). *Argumentos sobre la contigüidad en arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Udovicki-Selb, D. (Ed.) (2015). *O'Neil Ford Monograph 6: Narkomfin - Moisej J. Ginzburg, Ignatij F. Milinins*. Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag.

Valdivieso González, E., & Morales Martínez, A. J. (1980). *Sevilla Oculta: Monasterios y conventos de clausura*. Vitoria: H.Fournier.

Van de Beek, J. (1991). "Adolf Loos-Patterns of two houses". M. Risselada (Ed.), *Raumplan versus Plan Libre. Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930* (Edición especial ed.). Delf: Delft University Press.

Van den Heuvel, D. (2005). "Urban Re-Identification Grid, 1953". M. Risselada, & D. van den Heuvel (Eds.), *Team 10 1953-81. in search of a Utopia of the present* (pp. 30-33). Rotterdam : NAI Publishers.

Van Eyck, A. (2008). *Aldo van Eyck. Writings.* (V. Lligtelijn, F. Strauven, & (editores), Eds.) Amsterdam: Sun, coop.

Van Gameren, D., & van der Putt, P. (2011). *Fragments of an Ideal City.* (D. van Gameren, D. van den Heuvel, A. Kraaij, H. Mooij, P. van der Putt, O. Klijn, & F. van Andel, Eds.) Delft Architectural Studies on Housing(5), 4-11.

Varela, Francisco J.; & Maturana, Humberto R. (1973). *De Máquinas y Seres Vivos: Una teoría sobre la organización biológica.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Vázquez Consuegra, G. (1988). *Cien edificios de Sevilla: susceptibles de reutilización para usos institucionales.* Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes.

Venturi, R., Scott Brown, D., & Izenour, S. (1972). *Learning from Las Vegas* (Edición revisada ed.). Cambridge (Massachusetts)-Londres (Inglaterra): The MIT Press.

Violeau, J.-L (2005). "Team 10 and structuralism: analogies and discrepancies". En M. Risselda (Ed.), & D. van den Heuvel (Ed.), *Team 10: in search of a utopia of the present.* (págs. 208-285). Rotterdam: NAI publishers.

Von Moos, S. (1991). "Le Corbusier & Adolf Loos". En M. Risselada (Ed.), *Raumplan versus Plan Libre. Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930* (Edición especial ed.). Delf: Delft University Press.

Vujosevic, T. (2015). "The Communist Egosphere: The Single Room Above in the Russian 1920s". En D. Udovicki-Sleb (Ed.), *The O'Neil Ford Monograph Series, Volume 6: Narkomfin* (págs. 18-29). Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag.

Webb, M. (1990). *The City Square.* UK: Londres.

Werkner, P. (1992). *Land Art U.S.A.* Munich: Prestel.

Woodward, C. (2011). "Streets in the air". *Delft Architectural Studies on Housing*, 5, 12-21.

Wrede, S. (1991). *Denatured Visions Landscape and Culture in the Twentieth Century.* (H. Williams, Ed.) Nueva York: The Museum of Modern Art, Harry N. Abrams.

Wright, F. L.

(1901). "A Home in a Prairie Town". *Ladies' Home Journal*, 17.

(1992). "Studies and Executed Buildings". En B. B. Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright: Collected Writings* (p. 108). New York; Scottsdale, Ariz.: Rizzoli; The Frank Lloyd Wright Foundation.

Wurman, R. S. (1996). *The Words of Louis I. Kahn.* New York: Rizzoli.

Zevi, B. (1981). *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura.* Barcelona: Poseidon.

